

СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

СЕРГІЙ РОМАНОВ

*ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ:
НА ПОРУБІЖЖІ
ЧАСІВ, СВІТІВ, ІДЕНТИЧНОСТЕЙ*

Монографія

Луцьк
Вежа-Друк
2017

УДК 821.161.206.09

Р 69

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки
(протокол № 8 від 29. VI. 2017 р.)*

Рецензенти:

Піхманець Р. В. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Турган О. Д. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;

Яструбецька Г. І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Науковий редактор:

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Романов Сергій

Р 69

Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей [текст] : монографія / Сергій Романов. – Луцьк : Вежа-Друк, 2017. – 500 с.

ISBN 978-966-940-117-5

Життя та діяльність Лесі Українки й О. Олеся, чільного драматурга і провідного лірика епохи раннього українського модернізму, ніби знані, але ще не цілком прописані сюжети культури. У книзі запропоновано порівняльне прочитання життєтворчості митців у художніх, соціально-політичних, етичних, побутових та інших контекстах доби. Акцентовано на специфіці становлення і розвитку світоглядно-психологічних профілів сучасників, літературні здобутки яких інтерпретовано у вимірах індивідуальних «сповідей душі» та універсальних «історій духу». Серед ключових засновків праці – ідеї тексту як особистості та особистості як тексту. Конвенційно-естетичні критерії стали визначальними в з'ясуванні вагомості створеного авторами, а отже, і їхнього місця в каноні.

Для широкого загалу читачів-гуманітаріїв.

УДК 821.161.206.09

ISBN 978-966-940-117-5

© Романов С., 2017

© Косенко А. (обкладинка, макет), 2017

ЗМІСТ

ВСТУП ПЕРІОД – ПОКОЛІННЯ – НАПРЯМ – ОСОБИСТІТЬ – ПОЕТИКА. КООРДИНАТИ НОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	5
--	----------

РОЗДІЛ І. ПИСЬМЕННИК ЗЛАМУ ВІКІВ. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ	59
--	-----------

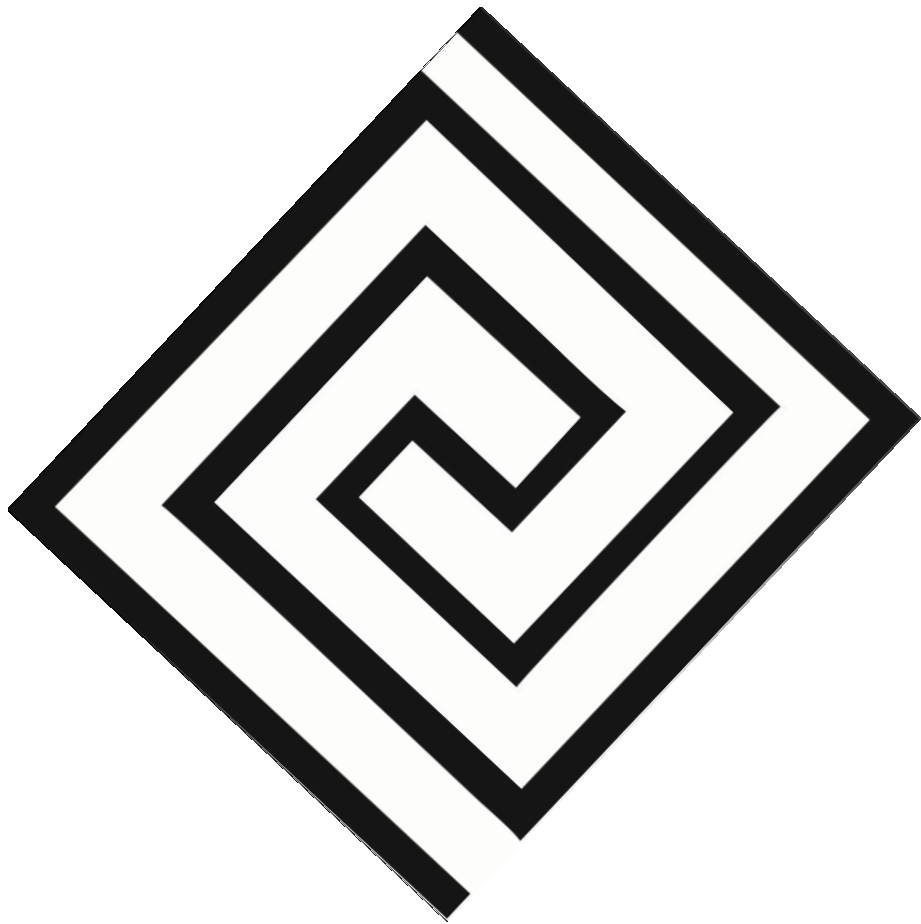
РОЗДІЛ ІІ. ЛІРИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ І О. ОЛЕСЯ У СИЛОВОМУ ПОЛІ ІДЕЙНОГО СИНКРЕТИЗМУ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ДИФУЗІЙ.....	123
2.1. Мистецькі авторефлексії як шлях самовизначення, як шлях пізнання	124
2.2. Поет у вирі соціальних катастроф.....	160
2.3. Людина в природі versus людина природна.....	203
2.4. Співці кохання над прірвою несвідомого.....	252

РОЗДІЛ ІІІ. ДРАМА ПРИСТРАСТЕЙ – ДРАМА ІДЕЙ У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ І О. ОЛЕСЯ.....	301
3.1. Казка як означник нової естетики: “Осілля казка” / “Одержима” – “По дорозі в Казку”	306
3.2. Божевілля і психологія Іншого: “Блакитна троянда” – “Танець життя” / “Трагедія серця”	347
3.3. Етнічно-стихійне і/як модерно-культурне: “Лісова пісня” – “Над Дніпром” (“Весняна казка”) / “Ніч на полонині”	398

ВИСНОВКИ ЛЕСЯ Й ОЛЕСЬ: ЗНАКОВА БІНАРНІСТЬ ЕПОХИ.....	433
---	------------

БІБЛІОГРАФІЯ	471
---------------------------	------------

ПОКАЖЧИК ІМЕН	494
----------------------------	------------



Період кінця ХІХ – початку ХХ століття, мабуть, як жоден інший в історії української культури дістав багато, нерідко й супротивних, визначень та означень. І спектровано їх у найширших – від хронологічного – “порубіжжя”, “помежів’я”, “злам”, “перехідна доба”, “fin de siècle” – до (а зазвичай також “й”) ідейного, етичного, естетичного, філософського і т.п. реєстрів – “антипозитивізм”, “неоідеалізм”, “неоромантизм”, “символізм”, “ранній модернізм” тощо. Тепер уже зрозуміло, що цю поліваріантність (ідеться не єдино про термінологію) зумовлено не тільки і не стільки “розгубленістю” чи “безоглядною амбітністю” дослідників перед огромом наново відкритого феномену, як то вважалося у 1990-х рр. Сама невичерпно-мінлива складність, універсалізм явища зумовлюють поляризацію рівно ж як і сегментацію підходів до його осмислення.

Пам’ятаючи давнє, але від того не менш чинне правило, за яким “Періодизація – то вже інтерпретація”, слід максимально коректно і водночас конкретно підійти до визначень, що слугуватимуть і робочими поняттями, й аналітичними стратегіями. Українські вчені достатньо зробили для того, аби переконливо усталилася парадигма *модерного* у системі притягування / відштовхування з *традиційним* як за діахронією формації, так і за синхронією процесу.

Запропонована Т. Гундоровою 1997-го і з уточненнями підтверджена через дванадцять років концепція множинності “інших модернізмів” у їхніх регіональних інваріантах і до сьогодні лишається однаково дієвою в наративах історико-літературних і теоретико-методологічних досліджень. Доповнюючи і тим самим опонуючи поширеним, особливо на Заході й частково в Росії, раціо-історіо-державоцентричним моделям, авторка радить відмовитись од “імперативності” як визначально-взірцевого локуса “справжніх” чи “повноцінних” мистецьких звершень. Натомість через “деконструкцію єврологоцентричної моделі мислення” актуалізує «питання про зміну формули “європейський модернізм” на “європейські модернізми”», що видається особливо присутнім “у зв’язку з пошуками локальних, диференційованих культурних моделей розвитку”¹.

¹ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, переробл. та доп. – К.: Критика, 2009. – С. 8.

Вибудована більше-таки противагою (хоч і не зумисною), аніж употужненням, ієрархічній і західноорієнтованій концепції С. Павличко, оприлюдненій того ж 1997 року, пропозиція Гундорової враховує, а отже, здатна покрити суттєво інше, ширше інтенційно-дискурсивне поле. Беручи в обрахунок (знову ж таки чи буде це доповненням?) персоно- й текстотвірні засновки колеги, свої завдання вона декретує у відмінний спосіб. “Мене цікавить не ряд імен, які можна вписати в канон, – ідеться у вступних заувагах, – а вузли сполучень і переходів між новим і старим мисленням. Мене цікавить модерністський естетизм як критика культури, культурософія як спроба творення нової гностичної концепції, а модерністський дискурс – як онтологія, утопія і риторика нової словесної творчості”². Як зрозуміло вже зі специфіки цілепокладання, саме деконструкція стає опорною методологією наукового пошуку. Тому актуалізація стрижнево постмодерністської ідеї “відкритого канону” (у перевиданні книги чомусь знято останню частину першоназви “Постмодерна інтерпретація”) також цілком логічна. Приймаючи міркування німецького філософа Ю. Габермаса, авторка достатньо переконливо демонструє перманентність явища в українських умовах, котре увіч виказує онтологічно-філософську й мистецьку незавершеність. Тому датуючи його початки (кінець XIX ст.), не означає фінального етапу чи етапів; хоч робить це щодо західно-європейських теренів, говорячи про 1950–1960-ті рр. Кінець же першого, тобто “раннього” періоду, про що сигналізує обрана історична епоха у її творцях, текстах і контекстах, означається межами I світової війни (її початком і/або завершенням).

Скерованість методологічних підходів С. Павличко на конструкцію, точніше навіть на реконструкцію, здавалося б чи не повністю виключає сприйняття історичного явища в усіх полях відкритої естетичної системи. А між тим і її спостереження, хоча й поіншому, також виявляють незавершеність проекту в українських умовах. Додаткових вимірів цій позиції надає сприйняття модернізму як своєї метафори, що надається, ба більше, потребує свого не хронологічного, а таки культурологічного (і мабуть, не тільки і не передовсім зусиллями самих митців) закінчення. Адже все, що було до цього, на думку авторки, можна потрактувати як спроби, більше закроені теоретично, чи то пак, риторично, аніж увиразнені на практиці.

² Там само. – С. 17.

Перевага такого ракурсу, яким би умовним не здавалося тут поняття “переваги”, у можливостях виокремлення періодів або ж, у термінології Павличко, “хвиль” цілого процесу. У часовому й до певної міри жанрово-стильовому вимірах є сенс говорити про «злам віків (1898–1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р., про “Молоду Музу” й “Українську хату”, про авангард й неокласицизм, а також про неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років (авторка називає його “захованим” – *P. C.*), про еміграційні експерименти 40-х, нарешті про творчість Нью-Йоркської групи кінця 50-х і 60-х років»³. Знову ж у підсумках, з деякими відмінностями щодо вихідних позицій вступу та змісту, але незмінністю узагальнень, подано чисту хронологічну схему. Тут процес парцельовано “роками *fin de siècle*, десятиліттям напередодні Першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак невдоволена іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням”⁴.

Належить знати, що кожній із “хвиль” приписувався свій, відмінний, а не рідко й протилежний попереднім “зміст”. Звідси й вихідна методологічна і то насправду досить конструктивна пропозиція “щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхні ролі в кожному окремому періоді і в українській культурі в цілому, слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті”⁵. Мірою вирішення своїх конкретно-поточних завдань авторка реалізує і це метазавдання.

Відгуком на виразно озвучену С. Павличко потребу і водночас необхідним системно-типологічним уґрунтуванням, доповненням її

³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К.: Либідь, 1999. – С. 19–20.

Як і Т. Гундорова, С. Павличко перевидала свою книгу, доповнивши виклад новими розділами, але не змінюючи концептуальних засновків. Можливо, коли б не передчасна смерть, праця авторки в означенім напрямі тривала й далі. Принаймні на це вказує передмова 1999 р.

⁴ Там само. – С. 433.

⁵ Там само. – С. 12.

і Т. Гундорової концепції стала ще одна, так само докторська монографія, оприлюднена М. Моклицею роком пізніше. (Сказати б, традиційно працю зі змінами й доповненнями було невдовзі перевидано). У цієї дослідниці вже не стоїть питання наявності модернізму в українській літературі. Дискутованою на первинному рівні лишається хіба його часова тяглість. Але й тут є усі підстави вважати, що “почалася епоха у 1880-ті роки, разом із виникненням французького символізму та імпресіонізму. Почалась у різних країнах у різний час, іноді з інтервалом у півтора десятиліття, а завершилась одночасно: разом з початком Другої світової війни. Якщо Перша світова війна послужила каталізатором для модерністських рухів, стала свого роду апогеєм у розвитку модернізму, то Друга війна нагло переорієнтувала всі мистецькі зацікавлення, мало не в один день спрямувала їх в інше русло. Таким чином, епоха Модернізму тривала приблизно стільки ж часу, скільки дві попередні – епохи Реалізму та Романтизму, тобто близько півстоліття”⁶. Відмінно од колег, авторка не вдається до внутрішньої періодизації. Але за підбором письменників першої – Леся Українка, М. Коцюбинський, П. Карманський, Г. Чупринка – і другої – П. Тичина, Є. Плужник, В. Свідзинський, Б.-І. Антонич та ін. – генерацій можна зробити висновки про ранній і високий етапи явища.

Натомість, дещо контрверсійною цій загальній картині видається думка М. Моклиці про наявність “декадентськи-символістського”, як сливе епігонського етапу, що передував оригінальному. За такого підходу ранній модернізм постає наслідувальним, спорадичним, обережним, інакше кажучи, неповноцінним. Тобто у своїй “риторичності” так по-справжньому і не проявленим у культурній практиці доби, як то була запевняла С. Павличко.

Подібні суперечності можна віднайти у засновках ще одного знакового докторату кінця 90-х рр. Уперше надрукована 1998-го і перевидана 2002-го праця Я. Поліщука хронологічні рамки дослідження розмикає надто умовно: “останні роки минулого (XIX) та перші десятиліття нинішнього (XX – Р. С.) сторіччя”⁷. Зроблена невдовзі шляхом порівняння корекція не прояснила, а, здається, ще

⁶ Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Вид. 2-ге доп. і переробл. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – С. 363.

⁷ Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. – Вид. 2-ге, доп. і переробл. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 13.

більше заплутала справу: “європейський *fin de siècle* в умовах України перетворився в *commencement de siècle*, тобто став реально розвиватися як дискурс уже на початку ХХ століття, і цей розвиток (з перервами) продовжувався у 1910-х і 1920-х роках”⁸. Також, на думку автора, естетична та історико-генологічна невідповідність західним зразкам і, закономірно, умовам залишила ранній український модернізм “незавершеним”, “незреалізованим”. А головним свідченням сказаному є відсутність переємності процесу, поколіннєвий розрив поміж цією і наступною літературними генераціями.

Не складно помітити, що в процесуально опорній точці Я. Поліщук близький до, ситуативно назвімо її негативістською, позиції С. Павличко. Хоча основні розділи його праці, зокрема другий і третій, засвідчують протилежне. А от відзначена внутрішня незлагодженість у М. Моклиці знімається її чітким розумінням і переконливим розгортанням на рівні постатей і текстів тягlosti двох основних етапів модернізму. До органічної поколіннєвої спадковості у локусах своєї концепції змагає і думка Т. Гундорової.

Так чи так, а вже на межі 1990-х – 2000-х рр. і далі термінологічний означник “український модернізм” і спеціально “ранній український модернізм” як один з неодмінних пунктів періодизації літературного процесу зламу ХІХ – ХХ ст., набуває своєї природної чинності⁹. Уповні стосується це і окремих праць, присвячених чільним постатям літературної епохи¹⁰. У тім же часі він отримав і належну як, вочевидь, і необхідну легітимацію через співвіднесення

⁸ Там само. – С. 15.

⁹ У часових межах явище співвідноситься з історіографічними моделями реальності. Відомий діаспорний учений І. Лисяк-Рудницький третю, після Шляхетської (до 1840-х рр.) та Народницької (1840–1880-ті рр.), Модерну добу датує довоєнним (Перша світова війна) двадцятип’ятиліттям. Сам історик зізнавався, що термін цей запозичено з літературознавства. Див.: *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України // *І. Лисяк-Рудницький.* Історичні есе. В 2-х т. – К.: Основи, 1994. – Т. І. – С. 173–191.

¹⁰ Див.: *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.; *Зборовська Н.* Моя Леся Українка. Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с. (Перше вид. у книзі 2000 р. “Пришестя вічності”); *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 328 с.; *Гундорова Т.* *Femina melancholica* стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.; *Піхманець Р.* Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби. – Л.: б.в., 2009. – 262 с.; *Поліщук Я.* І ката і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. – К.: ВЦ “Академія”, 2010. – 304 с.; *Матусяк А.* Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2010. – 224 с.

з інонаціональним досвідом. Вагомо і заразом зрозуміло, чому “лак-мусом” тут слугувала передусім польська, а не російська (імперська) художня традиція. Західні сусіди і культурно-політично (на час порубіжжя, власне до початку 1920-х рр.), і світоглядно, ментально були (і є до сьогодні) ближчими, аніж східні. Етапними тут постають праці В. Моренця, С. Хороба та С. Яковенка.

Перший з названих науковців, розділяє ідею перманентності або, дослівно, “невичерпаності” (упродовж усього ХХ ст.) модернізму, принаймні в ряді східноєвропейських літератур. Щодо теоретико-методологічних підходів, то є сенс говорити про “самодостатність модерних явлень художньої свідомості (з відповідним окресленням формально-змістової сутності кожного з них)”¹¹. Згідно означених засад конкретизовано й динаміку процесу, належне уявлення про який складається через своєрідну «“темпоральну серіальність” модерних епізодів з властивими їм дискурсами, “замкнених у собі” якраз тією мірою, якою визначається їх філософсько-естетична оригінальність, і водночас “відкритих” у культурний часопростір Європи фактом свого звершення»¹². Своєрідність, а тому й паритетність європейським значуще-взірцевим моделям української літератури порубіжжя переконливо розкриває С. Хороб. Важливо, що робить він це на матеріалі вершинного жанру, контекстуалізуючи вітчизняну “нову драму” в координатах “модерністських моделей і форм авторської художньої свідомості”¹³. Особливо цінними видаються спостереження дослідника над типологією естетичних структур нового, “нереалістичного” мислення.

Свою працю, так само розбудовану у компаративному ключі, С. Яковенко хронологічно обмежує зламом віків. Предмет дослідження з українського боку параметровано основними “Літературно-науковий вістник” (1898–1914) і “Українська хата” (1909–1914) та допоміжними “Світ” (1906–1907) і “Дзвін” (1913–1914) мистецькими проектами / часописами. Ключовою на першому етапі роботи стає “генеалогія” раннього українського й польського модернізму, обґрунтована чільними критиками нової хвилі – М. Євшаном та С. Бжозовським відповідно. І генеалогія ця “ідентична

¹¹ *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – С. 22.

¹² Там само. – С. 24.

¹³ *Хороб С.* Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: “Плай”, 2002. – С. 8.

і в стратегії, і в ідейному наповненні”¹⁴; принаймні, коли враховувати впливи західного літератора на свого східного колегу.

Сама ж дослідницька стратегія С. Яковенка, основана на засадах паритетності двох національних традицій, так чи так, але в силу очевидної, скажімо, дискурсивної переваги у модерному самовияві однієї з них, зазнає неunikного зміщення в бік “сильнішого” критично-сміслового поля. Мабуть, українські компаративісти і загалом філологи мусять бути готовими до самовільного чи, власне, довільного розвитку ситуації саме у цьому напрямі. Свого часу про це писав Г. Грабович, визнаючи, що без історико-культурної контекстуалізації ніяк не обійтись. “І, навіть якби конче доводилося зосереджуватись тільки на українській проблематиці, надзвичайно важливо якраз для української літератури пам’ятати, що вона функціонувала у двох дуже відмінних літературних контекстах та формувалася ними, тобто знову-таки йдеться про польський і російський контексти” – неминучі складники, зокрема й інтерпретативних моделей. І тому учений іде далі, припускаючи, що з огляду на політичне становище країни на порубіжжі “існує дві різні моделі українського модернізму – західна і східна”. Ситуація, отже, ніби сама змагає до внутрішніх зіставлень у рамках яких, хай і попередньо, та усе ж «можна відважитись на твердження, що ні “Молода Муза”, ні “Українська хата” не репрезентували по-справжньому відповідних варіантів, хоча “Молода Муза”, взявши до уваги справді вражаючий брак таланту в ній, була значно менш важливою і представницькою»¹⁵.

Пропонована Грабовичем регіональна диференціація має у вимірах великого національного нарративу насправду тільки усе ту ж регіонально-ситуативну рацію. Специфічними тут хіба умови, тобто

¹⁴ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006. – С. 33.

¹⁵ Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Г. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – С. 581.

Цитована стаття стала виступом у дискусії 1991 р., за участі й інших діаспорних науковців Д. Струка, О. Ільницького та М. Тарнавського щодо історії українського модернізму у двох його репрезентативних хвилях: порубіжжя та міжвоєннє. Свої міркування Г. Грабович уперше оприлюднив англійською мовою у вказанім році; українською праця вийшла п’ятиліттям пізніше.

Мабуть, за цієї нагоди не буде перебільшенням сказати, що концептуальні дослідження проблем модернізму на материковій Україні другої половини 1990-х починалися хоч і не в усьому під впливом, але з урахуванням зробленого за океаном.

середовище й упливи, а не валідність літературного і, ширше, культурно-політичного процесу. “Епоха напередодні Першої світової війни, – пише І. Лисяк-Рудницький, – мабуть, найщасливіша в новітній українській історії. Це була доба безперервного й всестороннього українського підйому. Перешкоди, що їх доводилося зустрічати на шляху, були настільки сильні, щоб стимулювати дух боротьби, але не в тій мірі, щоб стримувати рух вперед”¹⁶. Неводно-раз відзначена цитованим автором (і не тільки ним) опірність національного організму асиміляційним загрозам, широкий вияв його вітальності у ключових суспільнозначущих сферах, а передовсім духовно-інтелектуальній, творчій вельми прикметна. Така система координат дає можливості для розгляду мистецьких процесів у запропонованих новою історіографією (О. Шпенглер, А. Дж. Тойнбі) вимірах виклику – відповіді. І література, зокрема і її творці (згадується тут Чикаленків афоризм, що “кожен свідомий українець – то неодмінно письменник”), автоматично опиняються на передовій цього “протистояння” або ж “змагання”.

Коли поглянути на літературний процес крізь оптику узвичаєної трирівневої моделі *традиція – епоха – художня практика*, то її, моделі, серединний компонент в ідентифікації параметрів раннього українського модернізму постане найсуперечливішим. Головна складність, звісно, не в хронологізації, хоча й тут, як легко було переконатися, є свої нюанси. Огляд, розмежування і опис, як вироблений наукою інструментарій, не завжди годні зарадити у вичерпному чи бодай задовільному розкритті чинників, що визначають і скеровують динаміку доби. Її тяглість, хай темпорально і лімітовану тільки (або аж!) чвертю століття, забезпечувала діяльність кількох, принаймні двох опорних – “старшого” й “молодшого”, поколінь митців, критиків, читачів. А все це різний соціокультурний, психологічний, приватний і т.п. досвід так чи так виявлений у постійно змінних умовах.

Чи є можливості об’єктивно-дискурсивної фіксації цього колективного досвіду через індивідуальний, і навпаки? Якою мірою складна культурна епоха надається до структурного оприявлення у своїх зовнішніх і внутрішніх інтенціях (як у точках біфуркації, так і в контекстах перехідних явищ)? Наскільки процеси оновлення були

¹⁶ *Лисяк-Рудницький І.* Інтелектуальні початки нової України... – С. 189.

поворотними і незворотними, а найвищі духовно-інтелектуальні звершення етапними? Словом, чи спромоглися українці дати належну відповідь великим цивілізаційним викликам часу? І, ширше, наскільки самі ці виклики уможливили добу, відмобілізували спільноту й витворили новий тип творчої (і не тільки) особистості, яка б спромоглася запропонувати адекватні художньо-філософські стратегії та мову? Масштабність цих і подібних питань дорівнює хіба їхній важливості для розуміння того, що трапилося з Україною на рубежі минулого й позаминулого століть і як це вплинуло на її подальшу долю.

Слід віддати належне вітчизняним гуманітаріям, найперше історикам та філологам, котрі вже чимало зробили у цім напрямі. Позитивно зарекомендувала себе у такого плану дослідженнях “теорія соціокультурних полів”, яка у випадку мистецької концептосфери аж ніяк не повинна зводитись до крайнощів усемірної контекстуалізації або ж вибіркової спеціалізації (приміром, виняткового зведення до літературного середовища).

За класичного підходу соціокультурне поле описується категоріями відносно відокремленого й виокремленого простору, який конструюють творці, творені ними сенси та інспіровані процеси й впливи. Притаманна життєвонеобхідна напруга генерується конфліктом уявлень та інтересів провідних гравців, котрі, тим самим, виступають й основними рушійними силами трансформацій і змін. Ключовим для дослідника постає скерування на двостороннє, себто повне виявлення особливостей структури. Ідеться як про внутрішню типологію (канон та ієрархія, напрямки і стилі, кодекси поведінки, дискурсивні практики, мова тощо), так і природу зовнішніх узаємодій та переходів-накладань з іншими полями (політика, наука, релігія, родинно-приватна сфера і т.ін.).

Ясна річ, що в огромі цих завдань неминучою постає утрата динаміки. Як висловився у дещо іншому вимірі розмови про універсальні підходи до історичних явищ польський учений Г. Маркевич, “відносна стабільність багатьох літературних формацій тягне за собою перетворення нарації (*sensu strictiori*) про процес – на описову морфологію літератури в даній історичній ситуації”. Більше того, вказував автор, “ми часто полегшуємо собі завдання: нарацію про процес ми замінюємо послідовністю його статичних відрізків у різних точках часової осі”. Причини цього такі

ж об'єктивні, як і неунікненні, а визначити їх можна від супротивного. Зокрема ідеться про предмет дослідження, що ним є “не дії чи процеси, кінетичні явища в вузькому значенні цього слова, а сукупності літературних текстів, тобто семіотичних творів, які в істоті своїй мають природу предметів, а не процесів”. Водночас, і то не меншим чином, «такі описові характеристики мотивуються потребою виявлення кореляції між різними ознаками даної літературної формації, також і тоді, коли вона перебуває у русі. Враховуючи саму лінійну природу мови, ми мусимо цю формацію на мить “зупинити” – якщо хочемо побачити цю її структуру»¹⁷.

Спроби “зупинити” епоху, щоб зрозуміти, щоб зафіксувати, якими б перспективними і реально вдалими вони не здавалися і через які б механізми не реалізовувалися, однак все матимуть щось фавстівське – більше бажане, уявне, аніж дійсне, конкретне. А втім, сучасному дослідникові не звикати працювати з дисперсними структурами й феноменами, навіть у такій, мовляв Маркевич, “предметній” царині як суто текстуальна. Давно вже, за пропозицією М. Фуко, узвичаїлося нелінійне, неволюційне розуміння літератури як руху помереженого лакунами, розривами, зупинками, стрибками й кризами. Поглянувши у такий спосіб на ранній український модернізм, можна повніше досягнути його природу як явища змінного, плінно-доривчого у своїй теоретико-програмній і в цих рамках процесуальній формі й водночас конкретно-зримого, значущого і зрілого своїми творцями й творами.

Запропоноване Ю. Габермасом означення першого етапу європейського модерну як передовсім естетичного надається до поширення і на українську ситуацію зламу віків. Відмінністю і, мабуть-таки, суттєвою постає відсутність або виразна слабкість у наших умовах проявів декадансу в його найкомпульсивніших фазах резигнації, нігілізму, релятивізму, етичної й психологічної деструкції тощо. Але слушною і та думка, що певною мірою, сказати б, мірою відповідності національній ідейно-культурній ситуації, декаденство як творча практика, стиль (але не філософія, світогляд) знайшло своє, порівняно з заходом запізніле і фрагментарне, вираження у початковій загальнолітературній хвилі оновлення.

¹⁷ *Маркевич Г.* Дилеми історика літератури. – [пер. з пол. С. Яковенко] // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 46–47.

Сприйняття, а отже, й опис модернізаційних процесів у категоріях і межах історичної епохи передбачає врахування усіх сенсо-значущих і сенсотвірних чинників, доцентрових і відцентрових рухів, котрі, в різні способи, але комплексно детермінували природу і тенденції явища, підтримували і розвивали його потенції. «Український модернізм, – застерігав і остерігався Г. Грабович, – якщо це поняття наділене смислом й не зводиться до його найгаласливіших прибічників, слабких поетів “Молодої Музи” й посередніх критиків “Української хати”, слід розуміти насамперед як поняття, що визначає водночас період і стиль, зі швидше гнучким ніж схематичним розумінням системи тем, а передусім вартостей, художніх засобів і постав»¹⁸. Гнучкість концепції самого шанованого професора має, безперечно, суттєві переваги, але й не позбавлена певних суперечностей та категоричності у присудах. Зокрема, визнаючи вагомість явища в національних умовах він через порівняння вказує на його слабкість, недорозвиненість у загальноєвропейському обширі. Також і тезу про яскраві індивідуальні звершення дорівняно, власне “підпорядковано” твердженню, дійсно не позбавленому слухності, про належну невідрефлексованість, теоретико-критичну неоформленість нової мистецької платформи. Невже справді програмовий консенсус однодумців, гуртова декларація намірів чи навіть суспільна опінія і визнання (чого у тих умовах просто не могло бути) переважають ключову “одиницю” літературного процесу – твір, художню практику оригінального письменника?

Та найбільш контроверсійно сприймається окреслення нисхідного характеру побутування (не йдеться ж бо ніяк про розвиток) явища, самоослаблення конструктивних новотворчих процесів. Зумовлено це “обмеженим і стриноженим початковим дискурсом про модернізм. Винними були не тільки такі, як Франко і Єфремов, що, здається, зробили все можливе, аби зайняти обскурантистську й недалекоглядну позицію, але й дуже талановиті письменники, – Коцюбинський і Стефаник, Леся Українка і Ольга Кобилянська, – які, хоч і віддавали належне цій поетиці, але в багатьох випадках цілком заплутувалися у ній, мало зробили для того, аби чітко її сформулювати, а відтак і підтримати”¹⁹. Зрозуміло, що до літератури

¹⁸ *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму... – С. 582.

¹⁹ Там само. – С. 583.

не можна підходити з еволюційними теоріями, але, як робить цитований автор, можна увести фактори деструктивності, уникання, замовчування. Зрештою, і Г. Грабович це чудово усвідомлює, завжди присутніми лишаються позаконтекстуальні чинники впливу, ставлення й референції. А отже, як йому бачиться, “основна проблема українського модернізму полягає в тому, що від самого початку він був заложником ідеології з відповідним наслідком: полеміки й радикальні позиції затьмарили реальну картину та залишили спадщину схематизму й тенденційності”²⁰.

Погодитись з прикінцевими викладками, знову ж таки з огляду на стратегію вибірковості, можна лишень частково, власне, на половину. Справді, ідеологічні й, ширше, суспільно-політичні чинники імпульсами своїх соціокультурних полів справляли присутній вплив на усі сфери життєдіяльності, особливо на мистецькі. Але чи нівелювали, викривлювали, підпорядковували? І взагалі чи є підстави говорити тільки про систему залежностей, ієрархію вартостей, домінування й улягання тощо? Видається, що “схематизм і тенденційність” постануть тоді не тільки реаліями тогочасної доби, а й конструктами сучасних наукових концепцій. Відтак більш продуктивними бачаться підходи комплексного, фронтального аналізу, достатньо успішно апробовані Т. Гундоровою, В. Моренцем, С. Яковенком.

Врахувати дію усіх чинників, то більше, вирахувати міру їхнього впливу в кожному випадку особистого і/чи колективного вияву намірів, руху й, відповідно, звершень, мало ймовірно та й навряд чи доречно. Проте “насвітлити” епоху (від самодостатності реконструкцій відмовились, здається, навіть історики) у конгломераті визначальних інтелектуальних тенденцій, духовних прямувань і творчих практик цілком реально. І сучасна українська гуманітаристика вже чимало зробила у цім напрямі. Перспективним же його продовженням або нарощуванням постає контекстуальна індивідуалізація по лінії відцентрового ядра поколінь – постатей – творів.

²⁰ *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму... – С. 583.

Негативістський складник думок Грабовича прийняла, дещо загостривши і розвинувши, С. Павличко. Вона знайшла можливості відстежити сприйняття явища усіма названими літераторами у координатах або заперечення, або половинчастості. Ось, приміром, як закінчено підрозділ, присвячений позиціям Лесі Українки: «Західний “модернізм” [...] має майже магнетичну привабливість і водночас лякає, відштовхує. Реакція на нього перелякано-захоплена. Відтак і весь український модерний дискурс зламу віків позначений недовершеністю, амбівалентністю, розмитістю» // *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі... С. 58.

Запропонована модель тільки на перший погляд може видатися герметично замкнутою на епоху. Насправді, беручи твір мінімальною одиницею досліджень, його часове укорінення (поява і побутування в актуальній авторській сучасності) уже самою своєю природою виявляє широкий спектр напрямів взаємодії. І говорити можна як про внутрішньо-художню систематику: зумовленість ідейно-тематичного, проблемного рівнів, жанрова типологія, стилістика, мова тощо, так і зовнішню проективність – автокореляція, вплив на реципієнта (родина, колеги, критика, читацький загал), утвердження і/чи зміна естетичних і/чи загальносупільних тенденцій.

Значною мірою модерна доба в нашій культурі почалася з цього несміливого, малоімовірного навіть, але все певнішого усвідомлення ваги мовленого / написаного; права на нього. Тут залягає і одна з кардинальних ліній розмежування, але таки не розриву, з традицією, з попередниками. Звісно, сама тяглість історичного процесу на кожному наступному етапі, під впливом нових факторів так чи так виявляє себе у крайнощах дивергенції та балансах конвергенції. Але українська ситуація тут не те щоб виняткова, а насправду специфічна.

У дискусії довкола літературознавчої концепції Д. Чижевського, історіограф І. Лисяк-Рудницький запропонував теорію, особливо актуальну для ХІХ ст., з котрою категорично не погодився філолог Г. Грабович. Суть її можна звести до такого спостереження: «Якщо неісторичні національності прагнули до побудови модерних національних спільнот на народній основі – вживаючи соціологічних термінів – “знизу догори”, то перед історичними національностями стояла цілковито протилежна проблема: розширити національну спільноту від дотогочасної еліти до простого народу»²¹. Доводи опонента базувалися на ствердженні нелегітимності бінарних, а отже, й оціночних підходів до таких складних і явно не загально-типових явищ, а також на розумінні своєрідності кожної окремої нації в її саморусі²². Як це не парадоксально, а, можливо, навпаки, закономірно, рацію, кожен по-своєму, мали обоє дискутантів.

Аргументи Г. Грабовича правомірні у тім сенсі, що культурні особливості мусять бути константними для теорії націогенезу

²¹ Лисяк-Рудницький І. Зауваги до проблеми “історичних” і “неісторичних” націй // І. Лисяк-Рудницький. Історичні есе... – Т. І. – С. 35.

²² Див.: Грабович Г. Ще про “неісторичні” нації і “неповні” літератури // Г. Грабович. До історії української літератури... – С. 543–570.

незалежно від державного статусу народу. Найочевидніше це постає у синхронії. Тоді як І. Лисяк-Рудницький (вже навіть через свій фах) націлений передовсім на діахронію процесу, де цікава обом динаміка й дістає означену поляризацію. А ще рух у глибину дозволяє повніше побачити “розриви й заміщення” на перехресті метрополія – колонія. Зокрема, виразніше оприявнюються зусилля носіїв імперської свідомості, генерованої центром і підтримуваної на місцях, здолати власну етнічно-регіональну “неповноту” / малоруськість не останньою чергою і шляхом поборювання та заперечення зусиль вірних рідній “повноті” / українофільству. Тому в обох випадках вага й вагота спадку стає визначальною.

Таким чином, і “повздовжній” (історіографічний), і “поперечний” (філологічний) темпоральні розрізи націлені на традицію. Беручи її в усталеному науковому сприйнятті як головний фактор саморегуляції літератури, в українській ситуації межі століть варто бути свідомим амбівалентності вже навіть самого поняття. Потрактування вибуховості *moderne* передовсім запереченням, розривом з лінійністю *tradition* найефективніше, а ще більш ефектніше, виглядає лише у дефінітивних полях. Коли ж іти до суті, то, за влучним формулюванням Е. Касперського, попри усе “живий спадок минулого чинить обопільний вплив – як сукупність несвідомих детермінацій і як успадковане поле свідомих виборів”²³. А отже, повністю і в усьому бути вільним *від усього* попереднього, хай і через ультра-радикальні його негації та деструкції, не вдалося і не вдасться вочевидь нікому. Парадокс, але вже сам вибір нетрадиції уможливлений самою традицією.

Діалектику суспільнокультурного руху годі спростувати, тим паче скасувати хоч і наскрізь волюнтаристськими імперативами та практиками найбурхливішої з епох. І тому можна визнати рацію за С. Яковенком у його представленні “культурної формації” порубіжжя. «Її філософські основи, – вважає учений, – постають як постулятивне заперечення естетики позитивізму, але в багатьох моментах засвідчують іманентне продовження її традицій. Тому не в усьому можна згодитись з твердженням про існування так званого “антипозитивістського перелому” [...] – адже зміни естетичих домінант

²³ *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія. – [пер. з пол. С. Яковенко] // Література. Теорія. Методологія. – 2-ге вид. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 11.

кінця XIX – початку XX століття постають як певна світоглядна динаміка, що передбачає повільне визрівання кризи в межах самого позитивізму, основні філософські постулати якого (сцієнтизм, утилітаризм, принцип аналогії, природний монізм, органіцизм, біологічний еволюціонізм) приходять до дихотомічного взаємозаперечення та породжують кризу певних цінностей і появу нових»²⁴. У яких виявах і з якою результативністю в кожному з актуальних векторів суспільного та приватного життя ці процеси знайшли своє вираження з'ясовує і цитований щойно, і більшість цитованих вище авторів. Відтак повторюватися немає потреби.

Натомість доречним є присутність устійнення сенсо- й системотвірних потенцій зазначених переломних явищ. І то саме у розрізі не онтологічно детермінованої кризи епохи / кризи традиції, а сприйнятої сучасниками епохи й традиції як кризи, точніше виклику і, згадуючи Е. Касперського, свідомого й насамперед особистого, що складається у перспективі в колективний, вибору. Перевагою і те, що за такого, умовно означимо його порівняльно-інтегральним, підходу не доведеться відмовлятися ні від “живого спадку” навіть у “авторитарних” виявах ієрархії і/чи канону, ні від синергії етики й естетики, ні від значимості аксіології як і своєрідності філософії та психології. Генераційним і координаційним центром, і то центром аж ніяк не відносним, слугуватиме індивідуальна художня практика митця. Узята як феномен (твір) і ноумен (свідомість) вона засадничо, в усім світогляднім функціонуванні відбиває епоху та запереченням – утвердженням – розвоює виразає традицію.

Друга частина висловленої думки може видатися непевною з огляду на специфіку самої природи модерного, зарядженої на повсякчасну плинність, онову, а отже, відрухове спростування, відштовхування усталеного і навіть усвідомленого чи прийнятого загалом як остання мода. Зсередини, в силу процесів “чистої механіки”, так усе ніби й виглядає. Проте гравітаційна значимість традиції спрацьовує не тільки у переємності, а й примноженні та продовженні спадку, хай навіть і через його переосмислення, перебудову. І для українських новаторів зіткнення з “батьківським набутокком” мало реально стати не тільки випробуванням їхньої спромоги до ревізії і супротиву, але й випробуванням самого

²⁴ Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці... – С. 264.

“набутку” на потенційність трансформацій, на перспективи руху та ефективність змін.

Водночас це була ще й зворотна перевірка маєстату самих спадкоємців. Того, і над цим багато міркував Г.-Г. Гадамер, наскільки людина відповідає висоті традиції, що її сформувала, як добре вона розуміє свою самість *через* і як проекцію “великого континууму”. В українських повсякчас культурно й політично загрожених умовах цей вектор іманентних зв’язків отримував перенавантаження саме на “ділянках” ідеологічно чутливих до розривів національного нарративу. Тому, так чи так, а пропоновані модерні проекти з волі чи й поза волею авторів включали державотворчі стратегії. Навіть “укінчені естетики” молодомузівці через візії нового мистецтва проектують, точніше прочувають нову якість нації. Дієво долучатися до її втілення усі члени угруповання заходилися вже у міжвоєннє, коли самі зробилися літературними “батьками”, обтяженими обов’язками. Така ж почесна доля судилася і їхнім побратимам з “Української хати”, що свої концепції обстоювали куди радикальніше, утім і волонтаристськи гостріше й культурософськи ґрунтовніше.

Під цим оглядом криза позитивізму в нас не перейшла і не могла перейти та вивершитися крахом усіх його пропозицій, зокрема і найперше у суспільно-, громадськи значущих сферах. І тому моделі нового мистецтва, закросні як потенційно спроможні змінити людину, а отже, і країну загалом, стабільно містили цей конструктивно-державницький фермент. Його було очищено від утилітаризму й приписовості просвітницького ідеалу і транспоновано більше як метафізичну сутність або ж інтенцію. Це, своєю чергою, знімало або ж помітно послаблювало авторитарні практики служіння єдиносущій ідеї-справі. У її культурі письменнику відведено почесну роль жерця, якого добровільне виконання невластивих з природи обов’язків неминуче перетворювало на жертву. Зрушення й епохальні відкриття в усіх без винятку сферах життєдіяльності підважили всевладдя раціональних, століттями освячених законів існування, в колоніальній моделі етносу ще й скріплених усією суворістю патріархального ладу. На межі століть став можливим, та що там, необхідним відхід од авторитетної викладовості, дидактизму, проповідництва готових істин (з’ясувалося, що таких просто не буває). Відтак і суспільне призначення оберталось індивідуальним покликанням. Перефразовуючи одного з чільних літераторів епохи

М. Сріблянського (Шаповала), цю нову зорієнтованість в праві означити через афоризм: «Країна це не тільки *ми*, країна – це [також “*і*”, чи навіть “передусім”] *я*». Дивна, а для багатьох то й узагалі неприйнятна ідея розбудови національного простору через естетику, філософію і волю неспішно, але актуалізувалася.

І не було у цьому половинчастості, а тим більше зради, про що не забарилися привселюдно заявити опоненти, найперше старші товариші. Зроблене вікове уточнення видається не лише доконечним, а й симптоматичним. І то саме з огляду на труднощі генераційного підходу. Адже у векторах співвіднесеності традиції та епохи з особливою виразністю проявляється “животворний” фермент літературного процесу – рух та взаємини поколінь.

Коли приглянутися до ранньомодерністської ревізії наявного культурного становища, здійсненої “хатянами” – чільними критиками доби на її, доби, присмерку, то українська ситуація постає геть нетиповою. “Боротьби генерацій, того дужого стихійного руху, який хвилиною проходить щояких тридцять літ, – писав М. Євшан (Федюшка) 1911 року, – у нас не було. Незамітно з’являлися нові покоління, незамітно проходили – так, що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити”. Чому так сталося, а головне, наскільки прикрими виявилися наслідки, автор пояснює не менш охоче: “У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з німецьких, хоч з досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили, щоб не профанував національних святощів. Наше життя відразу ствердло в нерухому масу, відразу прибрало форму мумії, відразу сформувалося в певний національний кодекс, який не дозволяє вводити ніяких новостей. І тому відразу стало кожному в такій атмосфері душно, ґрунт був пісний і не міг нічого зродити. Люди страшно скучали”²⁵. Визнаючи дошкульну вправність автора як культурного “діагноста”, варто бодай вивірити його спостереження історичною ситуацією. І певно, що не задля пошуків генераційного самоусвідомлення доби. Адже це було зроблено пізніше і, що

²⁵ *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література // *М. Євшан.* Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 47.

закономірно, гуртовими проектами “Молодої Музи” (з домінуванням художньо-естетичних, поетичних навіть принципів) та “Української хати” (де перевагу віддано критико-аналітичним стратегіям).

Оперуючи категоріями поколінневої динаміки, М. Євшан заходить у домодерні й передмодерні часи, де з однієї крайнощі – “колективізму” втрапляє до іншої – “індивідуалізму”. У ту непевну, дослівно, “дику” пору “як боротьба була, то боролася одиниця з оточуючим хаосом і темрявою, поки та темрява не здолала її поглотити, похрупати з кістками. А раз так справа стоїть, то й немає в тій боротьбі моменту, який я визначив би в боротьбі поколінь: одвертості, щирості у ворогуванні”²⁶. Завершуються ці спостереження картинами світоглядно-філософського (необхідне уточнення – романтичного й ніцшеанського) протистояння особистості і юрби, героя і міщанства.

Неконфліктність українського літературного руху межі століть, що суворо налаштованими критиками трактувалася наче фатальною неповнотою, насправді не була аж таким процесуально доконечним чинником. Історично зумовлена тяглість, хай навіть патріархальність, передбачала, звісно, певну іноді й прескриптивну гомогенізацію. Але відчуття дистанції, потреби оновлення і світоглядно-філософського, художнього “перезавантаження” це ніколи тотально не приглушувало. Навіть якщо приглянутись до “слабких”, “недокрівних” (чи як їх іще там називали) публічних декларацій спроб і намірів початку 1900-х рр., очевидно буде настанова на творення нової мистецької реальності й апеляції з цього приводу до молодих сил.

Чи могли такі виступи звучати радикальніше, конфлікти з попередниками розгортатися принциповіше і, як наслідок, розриви із застарілими традиціями й практиками ставати безоглядними і незворотними? Відповідь тут очевидна – ні. Але у цім негативізмі насправду немає тієї приреченості до поколінневого (що ним іноді визначалося й особисте) несприйняття модерні, про яку не рідко йшлося дослідникам. Так, визначальними на початкових етапах онови ставали не розриви, а дистанціювання.

Парадоксальним чи усе ж природним чином ця тактика в нашій ситуації заповідалася найпродуктивнішою. Це було народження у колі родини аби, перерісши її, вийти за окреслене приділенням.

²⁶ Там само. – С. 48.

Але не змагалось тут до деструкції, свідомого руйнування рідного дому, як то здавалось ображеним батькам (“Українська хата”, самоназва найбільших культурних “нігілістів”, – зовсім не випадкова). Мабуть, уповні фройдівського “культурного батьковбивства”, над чим у площинах “едіпового комплексу” розмірковує Т. Гундорова, за тих умов статися просто не могло. Можливо, тому, що “діти” ще надто були “дітьми”, а може, добре знали своїх батьків, а відтак не були сиротами чи байстрюками?

Задіяна патріархальна метафорика не мусить сприйматися оманною чи імітацією руху, а таки його безпосереднім виявом. Переконатися у цьому можна хоч і на прикладі видавничо-організаторської діяльності М. Коцюбинського. Досвід цього письменника тим паче показовий, що має багато типового у зрізі традиція / наслідування / учнівство – новаторство / оригінальність / майстерність. Доречно згадати його першу, ще 1898 р., спробу випустити альманах з творами, які б відповідали запитам освіченої аудиторії. І хоча на суто текстуальному рівні збірник “Хвиля за хвилею” (1900) модерним назвати важко, свою роль у змінах художніх орієнтирів доби він усе ж відіграв.

Значно більшого резонансу дістала друга, цього разу спільна з М. Чернявським, спроба неперіодичного видання. У відозві початку 1903 р., адресованій колегам, вимоги до публікації окреслено у, сказати б, конкретно-програмовій формі. Для цього довелося апелювати і до сучасного стану справ у рідній культурі, й до міжнародного контексту, і, зрештою, до історичних аспектів процесу. “За сто літ існування новіша література наша, – читаємо у зверненні, – [...] жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника”. Що часи змінилися і ситуація вимагає від мистецтва адекватних реакцій, довелося пояснювати у тім числі й вимогами читацького поля. Адже “вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем

філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін”²⁷. А все ж видання, яке вдалося сформувавши з отриманих творів (“З потоку життя”, 1905), далеко не повністю виправдало сподівання укладачів. А однак це був необхідний і увіч поступовий етап у самоусвідомленні “нових реалій новими людьми”.

Ще більше у цім напрямі просунувся інший проект – реалізований 1903-го, а задуманий двома роками раніше. Ідеться про альманах М. Вороного “З-над хмар і долин”. Матеріали до книги також пошукувано через публічну відозву, оприлюднену на шпальтах “ЛНВ”. Порівняно з колегами, свої пріоритети автор-укладач принципово декретує у суто художній площині з акцентом на поколіннєвих маркерах. У спеціальній “Увазі”, власне, основі звернення, прописувалися ті позиції, що їх значущість годі було відкинути чи навіть зігнорувати, хай як вони драгували консервативно налаштованих літераторів. А це було, і то без огляду на цілком толерантний, примирливий навіть тон викладу: “Усуваючи набік різні засновані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших *молодих* письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також, уникаючи творів *грубо-натуралістичних*, брутальних, натомість бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де б було хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю... На *естетичний* бік творів має бути звернена найбільша увага”²⁸.

Намічені цитованими авторами тенденції, що, як би опоненти не доводили протилежне, крім суб’єктивних волінь, мали й об’єктивно-історичні підоснови, зводилися до опорних точок літературного руху тих часів. Меншою мірою тут ішлося про виразну еволюцію, а насамперед про употужнення, доповнення, розвій. “Рустикальність”, як ідейно-світоглядний патерн українського космосу, на правду, і тут Коцюбинський у своїх застереженнях мав цілковиту рацію,

²⁷ Коцюбинський М., Чернявський М. Лист Панасу Мирному від 10.02.1903 // М. Коцюбинський. Твори: У 7 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. V. Листи (1886–1904). – С. 280–281.

Окрім того, що лист було розіслано більшості тогочасних письменників, його, у дещо скороченому вигляді, оприлюднено того ж 1903 р. і в “Літературно-науковому вістнику”.

²⁸ Вороний М. “Український альманах” // М. Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 472.

далеко ще не вичерпала тоді свого потенціалу. І приклад загальноукраїнського успіху В. Стефаніка є цьому яскравим підтвердженням. Але вже з'явився, поки що кількісно й невеликий, однак з виразною інтенсифікацією до зросту, прошарок інтелігенції. Її потреби, і це слід було з очевидністю визнати, формувалися, беручи делікатно, не тільки в межах національної традиції. Та й твори згаданого покутського новеліста хоч і писалися “про село”, але увіч не “для села” (або не лише для нього)²⁹.

Естетична скерованість “відозви” М. Вороного, хай як поетично й обтічно сформульована, викликала негативну реакцію з боку консервативного, звично називаного українофільським, громадянства. Означене у полемічному шалі С. Єфремовим “маніфестом модернізму” (чим Вороний неприховано пишався), звернення накинуту роль могло відігравати дуже умовно. Це бачило вже наступне (міжвоєнне) покоління, уважаючи з таким пафосом обстоювані на початках століття принципи само собою зрозумілими й, дослівно, “банальними”. Боронячись, принаймні так це виглядає, автор цілком слушно просить зважати на історичну ситуацію. А її тоді визначали: “з одного боку, тверді лещата московської цензури, з другого, туподумна критика, що була точним виразником хуторянських смаків і обмежено-патріотичних настроїв тодішнього укр[аїнського] громадянства”. Яке, своєю чергою, “неохоче кривилося, дивлячись на твори Лесі Українки й Коцюбинського, і читало собі в урочисті хвилини Квітку і Шевченка”³⁰. Успіх свого видання і комерційний (книга повністю розійшлася за підпискою), і впливом на громадянство упорядник насправді коли й переоцінював, то не понад міру. Стосується це і тези, що постання 1906 року “Молодої Музи” пов'язано також і з “проривом”, що зробив його альманах.

²⁹ І. Лисяк-Рудницький серед найбільших здобутків епохи вирізняв у край своєчасне розширення соціальної бази культурно-політичного поступування країни. Адже саме тоді, на думку історика: «національна ідея проникла, хоч повільніше, до інших кляс суспільства. До 1914 року вже існували малі “мостові причілки” свідомого українства серед робітництва, буржуазії та поміщництва». А це, своєю чергою, змінило роль та завдання літератури, оскільки «з появою таких письменників, як Коцюбинський, Леся Українка, Винниченко й інші, її вже не можна було вважати за чисто “народну”. Вона почала виконувати соціологічну функцію літератури “національної”, спроможної задовільнити різноманітні духові потреби здиференційованого модерного суспільства» // *Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України...* – С. 186.

³⁰ *Вороний М.* До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене // *М. Вороний. Поезії...* – С. 613.

Гуртовий виступ галицької молоді не мав тієї радикальної направленості, яка вирізняє програмні відозви й творчу практику інших європейських модерністів. Однак уперше в тім часі, oprіч поколінневого, було запропоноване й стилістично-художнє розмежування. Воно з достатньою чіткістю “розводило” минулу чи принаймні віджили епоху реалізму та нові часи й принесені ними безмежні суто “артистичні” потенції. Визнаючи заслуги “батьків”, а серед них називано І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Франка, І. Карпенка-Карого, орієнтир упевнено взято на письменників, віком не набагато й старших, але досвідом і творчістю близьких, а то й суголосних. Ключовими ж уважалися постаті О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, Лесі Українки. В обох випадках за переліком імен збережено автентичну послідовність т.зв. «Маніфесту “Молодої Музи”», мовляв Франко, “під фірмою О. Луцького”. Імовірно, це і не аж так відбиває внутрішній канон угруповання, проте більш-менш векторує систему взаємодій. І говорити можна як про зв’язки на рівні антивпливів (особливою тут через притягування / відштовхування постать чільного галицького митця), так і впливів, точніше взірців позитивних (знову першими названі західноукраїнські, більше “свої”, навіть регіонально ближчі письменники).

Вузловим, понад те, етапним у розмежуванні епох стало достатньо критичне переосмислення досвіду попередників. Те, що за минулої доби (хоча мейнстрім купно зі своїми очільниками цих змін і не зауважує) було у мистецтві актуально-дієвим і надавалося до пізнання, тепер, в умовах неймовірно ускладненого світу, здатне викликати хіба жаль. А ще – роздратування. В усьому улягати логіці потреби й практичній доцільності (що “не позиточне” – не корисне, а то й шкідливе) стало не просто модою чи добрим тоном, а суворою необхідністю. Таким собі суспільним контрактом, який уможлиблював входження в культуру й існування у ній. Найприкріше і геть супротивне природі, то це упокорена, обернена на служебку Муза, яка «мала йти в парі із всіма незвичайно впрочім заслуженими д.д. Грінченками, мала проповідувати в “артистичних” творах, як-то наприклад гарно є бути українським патріотом і яка се мудра справа отсей демократизм! І дійшло до того, що з сеї тісної задухи, яка із зміною всієї внутрішньої атмосфери стала вже дусити всіх, малі люди зробили засаду». І це найважче, що можна закинути

тим, хто узяв на себе монополію на істину, хто підносить лишень вироблене за власною “рецептою”; хоча з останніми ще можна, коли не погодитись, то змиритись. Але ж на цьому вони не зупиняються, бо хочуть керувати усім, бо переконані, що знають, як краще, як треба. Тому й «проголосили, що не вільно виходити авторам поза межі, до яких сягає звичайне людське око, не вільно не руководитись творцям давньою методою шукання славної “об’єктивної” і практичної правди, не вільно розбирати смутків, докорів і надій душі, бо се пусте і дурне. Болотом сміху обкинув д. Єфремов всіх, що поза страйком бачили інше ще небо і пекло в душі людини чи в безмежнім царстві природи. Офіційно проскрибовано і висміяно творчість таких талантів, як пр[иміром] Кобилянської, а на престолі посаджено багатьох, у яких всім майном був вже лише дерев’яний, сухий шаблон»³¹.

Полемічні друковані виступи молодомузівців на ділі не були таким викликом суспільним смакам, як то їх консервативна галицька спільнота прийняла. Цитована стаття О. Луцького та його ж, під псевдо Люнатик, віршовані травестії-пікірування з Франком належать до найгостріших. Але колективно висунуте і з небувалим запалом обстоюване гасло “мистецтво для мистецтва” одназначно справило неабиякий процесотвірний ефект. (Часто повторюване, в устах молодих воно звучало особливо виклично, стаючи додатковим подразником для уміркованих прибічників узвичаєного та корисного). А. Матусяк мала усі підстави ствердити, що «те, що із зовнішньо модерністичної перспективи було оцінене як вияв анти-модерністичної реакції і певної творчої немочі, розглядуване із вузько історично-літературної дистанції, виявилось вагомим доповненням полісемічної структури ранньої української модерні, що коливається поміж творенням (=модернізуванням) і традицією. І властиво в такому контексті “Молода Муза” розміщується ідеально»³². Позичування групи дійсно можна означити “серединним”. Це видається чинним і щодо естетичних пріоритетів як у вимірі програмових засад, так і творчих здобутків, і щодо етапно-генераційної присутності в літературному процесі. Як на зовсім нетривалий період існування і разюче відмінну індивідуальну

³¹ Луцький О. “Молода Муза” // “Чорна Індія” “Молодої Музи”: Антологія прози та есеїстики. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2014. – С. 34.

³² Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників “Молодої Музи”). – [пер. з пол. Л. Демська-Будзуляк]. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2016. – С. 22.

стилістику кожного з учасників, зроблено-таки чимало. Запроектований польською дослідницею ракурс, окрім “заміру” суто художніх новацій, дає ще й можливості для процесуальної локалізації.

Рішучі виступи супроти тенденційності в мистецтві, заперечення авторитету самопроголошеного чи висунутого-підтримуваного загальною ідеологією, нехтять до “ритуалів” і “шаблонів” чи не вперше стали чітко артикульованою позицією групи однодумців. Більше того, ці нахабні сецесіоністи (а уживалося куди гостріших означників, як правило зі вказівками на психічні девіації) наважилися *самі* пошукувати авторитетів, *обирати*, а не *приймати* традицію. “Добродії” і “доктори” Грінченки, Єфремови й інші (страх сказати, почасти навіть сам Франко) сприймалися таким, що вже перейшло, закінчилося конструктивними впливами й присутніми значеннями. Тоді як Кобилянська, Стефанік та ще дехто з “підстарших” були увіч актуальними, живими. А отже, з них і варто починати новий відлік, у них не сором і повчитися, щоб перейняти, щоб піти далі.

Пропонуючи генераційне розшарування, де особливого значення набирають поняття авторитету, впливів, наслідування і/чи відкидання, варто бути свідомим певної, вочевидь, неунікної довільності таких наукових побудов. Адже далеко не всі з учасників “Молодої Музи” відповідали віковим і, що ще важливіше, ідейно-стильовим критеріям нового прямування. Можна узяти прикладом профілі двох, мабуть, провідних членів угруповання Б. Лепкого та М. Яцкова. Обоє вони, перший тільки на рік, а другий на два, були меншими за “ядро”, застосуємо описову конструкцію, наступного після реалістів покоління – Лесю Українку, В. Стефаніка, М. Вороного, А. Кримського. До того ж самопозиціонування Лепкого, респектованого друзями “краківського естета”, напрочуд визначає його місце поміж двома коли хоч і не полюсами, то величинами: «“модерний” для “старих”» і занадто «“традиційний” для “молодих”». Ще більше цьому, підкреслимо, автовизначенню відповідає художня практика митця. Експериментальна, позначена потужними західними віяннями, а отже, увіч еkleктична на початках, а після “хвороби сецесіонізму” традиційна, себто органічна, в усьому притаманна його світогляду й свідомості. Натомість майже одразу яскраво оригінальною постала “модерна” Яцкова, що своєю “вибуховістю”, попри відмінність стильових манер, таки кореспондує з “досвідом появи” В. Стефаніка. Але наскільки він своєрідний, порівняно з колегою, та й загальною *інший* у тогочасному літературному полі.

Великою мірою це лишається за ним навіть у міжвоєнні – добі великих трансформацій і всезагального повернення “блудних синів-модерністів” на отчі пороги.

З урахуванням сказаного, варто спробувати цей, імпліцитно заданий молодомузівцями, серединний “локус поступування” узяти своєрідною обсерваційною і водночас орієнтаційною точкою. Коли з неї озирнутися, то з пієтетом визначені постаті, що уперше, власною творчістю заявили нові шляхи й сміливо ними рушили, становили перший індивідуалістичний практикою, однак генераційний суттю, етап ранньомодерного розвою. Усупереч логіці процесів, відзначимо, забігаючи наперед, що етап цей хоч і початковий, і не відрефлексований належно маніфестами, програмами й критичними виступами, у вимірі творчих досягнень (а це ж головне!) виявився найпотужнішим. Другим, уже зорганізованим етапом, була поява самої “Молодої Музи”. Третім, силою історико-культурних обставин, завершальним стала діяльність критиків “Української хати”.

Попри те, що дехто з чільних ідеологів названої групи, приміром М. Шаповал, мав і творчі амбіції, головні їхні заслуги відбилися у спробах фронтального структурування культурної реальності. Переведена ревізія національного спадку і на цій основі намагання “вписатися” у світовий контекст, пропонуючи сучасні, адекватні сенсами й мовою дискурси, видається, з урахуванням тодішніх умов, насправду мало не інтелектуальним здвигом, сливе подвигом.

Більш ніж цікавою у генераційному ракурсі видається висунута згаданим діячем, назвімо її так, ієрархізована парцеляція українського письменства. Зокрема і найперше мало ітися про покликання / творчість і призначення / функції його творців. Прикметно, що до обрахунку розробник узяв і тяглість традиції у її сенсах та впливах, і потреби й вимоги “біжучого дня”. Тобто передбачалися не тільки надчасові проєкції явища у його резонуванні в лад зі світом універсальних вартостей, а й відповідність модерній епосі, здатність зберігати актуальність у її мінливостях.

Ані потуги першого, ані стосунку до другого не мали літератори найчисельнішої і найживучішої в українських умовах категорії. Що “позитивного” можна сказати про цих “писателів-патріотів”? Хіба те, що вони ретельно сповняють самохіть покладені на себе обов’язки. Обов’язки, яких *так*, як це робиться, узагалі не варто б виконувати. Адже “їх завдання славословити любов до України. Підставою для

цього у їх – патріотизм різних гатунків: науковий, соціальний, історично-археологічний, романтичний, амбіційний, промисловий і т.п. Ця вся група пише не через те, що писати бажається, а тому, що більш нічого робити не хочеться, бо ця робота здається найлегшою”. Здобутки такої “роботи” тим більш сумні і прикрі, що виходять з онтологічно хибних засновків: “Вони не художники по своїй суті, а йдуть у письменство виключно через свої соціально-громадські симпатії. Од соціальних настроїв вони приходять до письменства – це їх шлях, і в цьому їх осуд, яко письменників”³³. Осуду, слід розуміти, завдається самим мистецтвом, звисока кажучи, історією, адже у суспільстві свого і не тільки свого часу такі автори є на диво витребуваними, а не зрідка ще й неабияк толерованими.

Ще менше, ніж про саму “діяльність”, знайдеться сказати про її художні підвалини (бо тут і мови немає про оригінальні чи бодай виразні стилістику, поетику і т.ін.). Те, чим надолужується, можна окреслити приблизно у такий нехитрий спосіб, а чи рецепт: “Подавай сльози за убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним роствором любови до рідного побуту, рідної люшні і притики, до зозулястої курки і т.п. обожествлених овощів української землі”. А більше? А більшого нашому читачеві, так вже його переконують (чи таки до решти переконали?), сподіватися й шукати не варто. «Їм, – писателям-патріотам, – нічого нового, похожего на людське не треба, у їх є своє “рідне”, вони орудуватимуть ним до віку і люд просвіщатимуть. Тут і встає перед ними задача – просвіщення меншого брата каганцем свого туподумства»³⁴ (як бачимо, не рідко і молоді збивалися на дражливий тон публічних образ і принизливих порівнянь).

За такої диспозиції ніякого, очевидна річ, протистояння покоління, про що так жалкував Євшан, бути не могло. І справа навіть не у некритичнім прийнятті спадку, з чим іще так чи так могли дати раду, принаймні найбільш ініціативні літератори. На ділі ж ішлося не до укріплення й продовження традиції, а, навпаки, її профанування, свого роду, підрив зсередини. Безперестань клішована і у цій своїй примітивній застиглоті розтиражована як продукт задоволення всезагальних потреб у “духовній потраві”, вона щораз утрачала вагу

³³ Сріблянський М. На сучасні теми (Національність і мистецтво) // Українська хата. – 1910. – кн. 11. – С. 685.

³⁴ Там само. – С. 687.

і ваготу того суспільноконсолідуючого й охоронного інструмента, яким послуговується для рятунку повсякчас загрожена спільнота.

Функції національних рятівників покладено у концепції М. Сріблянського на письменників другої, куди менш чисельної групи. Сюди входять майже всі відомі постаті українського канону, що посвятилися і життям, і творчістю великій справі служіння громадським ідеалам. До них слід ставитися як до справжніх героїв (і тут не припустима жодна іронія), що свідомо обрали складний шлях відмов, зречень, митарств і боротьби. І це доконечна логіка, більше того, вимога історичного державно-культурного поступування. Поза усім “ми мусимо перейти всі шаблі розвитку, якими йшли інші народи, бо ж відомо, що всякі народи проходять аналогічним шляхом свій розвиток, хіба тільки моменти не совпадають хронологічно, але й це залежить від того – хто коли почав розвиватись і які причини шкодили чи сприяли його розвиткові. Одно можна сказати, що письменники цієї групи не зроблять того, що можна було б зробити з їхнім хистом. Ми маємо такі докази, як Ів. Франко і Б. Грінченко, що значно прибили в собі художників, цебто творців вічних цінностей, а видвигнули каменярів, публіцистів, майстрів временних дїбр”³⁵. Тривалість чи затягнутість періоду зумовлена, що зрозуміло, підневільним статусом країни. І митці, які за цих умов передусім мусять бути патріотами, є коли не заручниками ситуації, бо так чи так, а вибір їхній свідомий, то добровільними бранцями обов’язку. Обов’язку, увільнитися від якого чи самохіть, чи зміною обставин неймовірно важко.

Історична й особиста трагедія “митця-громадянина”, М. Сріблянський оперує такими категоріями, розгортається, отже, поміж полюсами етики / призначення / праці та естетики / покликання / творчості. Так високо піднесена хатянами воля відігравала тут, сказати б, роль безособової сили, скерування якої у всьому залежало від свідомості її носія. У першому випадку вибір служіння означав повну чи майже повну відмову од природних інтенцій письменника з перепрофілюванням їх у річище літературної роботи. Точніше говорити слід не так про вибір, як про жертву, добровільну офіру теперішнього себе у підґрунтя майбутнього для інших. Але, що теж надзвичайно важливо, сьогочасне рішення визначено

³⁵ Там само. – С. 680.

напругою традиції, минулого. Подане визначення народницької літератури як писання “обов’язково для когось, а не для себе”, також виокремлює прескриптивність зовнішніх чинників стосовно свободи людського і авторського Я. Отже, підпорядкування хисту, тим паче зречення його, – це завжди наруга, злам і, за великим рахунком, поразка, смерть митця, бо “хто живе благодотворительністю, той не може творити”. Чи є відмінні можливості, вибір, власне кажучи, вихід? Як виявляється, вибір є завжди.

В українській ситуації поточного моменту, нагадаємо, концепція Сріблянського оприлюднена наприкінці 1910 року, тобто у календарних і світоглядно-філософських вимірах фіналу ранньомодерної доби, альтернативними мейнстрімові видавалося усього чотири (!) постаті. Їхнє обрання, а ще більше характеристика прикметні і в обширах самої епохи, бо троє безпосередньо належать до неї, і генерованих засягами досвіду й можливостей структурно-сміслових полів. Отже, третю, справжню, на жаль, ще тільки показову, але найбільш потенційно спроможну в сенсі значень і впливів групу формують: Тарас Шевченко, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська та Володимир Винниченко. Супровідні пояснення своєму рішенню у частині персоналізації автор дає таке: “З першого погляду чотири названих імени ніби такі неподібні по прикметах своєї діяльності і художньої вдачі, але треба приглянутись до їх пильніше, щоб побачити одну спільну, ґрунтовну рису: вони оборонці не якої-небудь однієї ідеології, мають не одну якусь окрему тенденцію, – а виключну, єдину, синтетичну, що зв’язує все життя в один вінок, приводить його до однієї загальної, великої мети: вільної людини”. Процеси ці, на думку автора, надаються до увиразнення не стільки у структурах висхідного, еволюційного руху, як певної ґносеологічної спіралі. Це він намагається відобразити через пунктирні паралелі поміж названими посталями. “Коли у Шевченка переважають в творчості соціальні мотиви, а в ґрунті їх все-таки чуєть спів про вільну людину, то у Коцюбинського більше згучить мелодія шукання індивідуальності, теж вільної і красивої, що у Кобилянської вже не вкладається в рямці *дійсності*, а переноситься в *будучину* (курсив мій – Р. С.)”³⁶. Виокремлені часові поля вартують окремої уваги.

³⁶ Там само. – С. 686.

Саме “художники життя”, так критик називає чотирьох провісників нового і справжнього в українському письменстві, задають йому той, викривлений або мляво ведений до цього, вектор існування, де все перебуває на своїх місцях, тобто націлене на справжні, універсальні, а не переходові вартості. Воля, характер і зусилля завжди були чеснотами вітчизняних митців, от лише спалювалися коли не марно, то й з не дуже великою користю для справи. Бо “творець, – і від цього нікуди дітися, – мусить боротись, як воїн в перших рядах” (хатяни не заперечували громадянських обов’язків, більше того, упевнено доводили неможливість чистої “декаденщини” у наявних умовах). “Але не для абстракції боротись, а для сучасности, цебто для себе! Мусить творити обставини життя такі, щоб душа могла вилитися в усю широчінь, щоб стала як райдуга перед світом, опираючись одним кінцем в ґрунт *сучасности*, а другим в обрій *будучини*” (курсив мій – Р. С.)³⁷.

Наголос, більше того, притиск на сув’язі теперішнього – майбутнього і одночасне виведення з темпоральної осі минулого – річ вельми прикметна. Шевченко у зібранім ряді, так як це сприймалося в усіх інших персональних представленнях традиції, *колишнього*, такого, що вже відбулося, нетривалого, нечинного насправді не уособлює. Оскільки його просторінь – універсум, надчасся національного космосу, форматування якого й усталення епігонами призвело до спрощення, до заземленої схеми. І тому спадкоємцями того, з кого все почалося (патріархальних означників “батько” і под. свідомо уникалося), спадкоємцями дійсними, а не само- чи кимось призначеними названо, сказати б, митців-деміургів – “творителів з сирового матеріялу блискучих легенд будучої людини”. Саме модерність як нова якість і перспектива буття відкривала можливості продовжити розпочате у добу романтизму вибудовування справжнього світу для справжніх, гідних його і себе особистостей.

Винятковість, навіть елітарність своїх візій національної культури хатяни і не думали приховувати. Навпаки, підкреслення цього мало слугувати вододілом поміж народницьким демократичним масовізмом і модерною ексклюзивністю. Опріч усіх інших, від світоглядних – до стильових, відмінностей таке розмежування виявляло два дуже важливі принципи в самоусвідомленні епохи.

³⁷ Там само. – С. 689.

Перше, що фіксували і її історики, прихильність до нового зумовлювалася не стільки належністю генераційною, як через самовизначення, прийняття і культивування відмінних од загальноприйнятих способів та форм життя і/чи творчості. Друге стосувалося коли не повного зняття, то великою мірою подолання впливу авторитетів як носіїв єдиної і непогрішимої істини, етики, а відтак вироблення й запровадження засад естетики.

Ілюструвати сказане зручно порівнянням народницького, саме тоді апробовуваного як остаточний і закритий, та модерного, пропонуваного рухомою альтернативою, канонів. У першому випадку узвичаєна в нашій культурі “троїстість” набирала такого вигляду: Т. Шевченко – І. Франко – В. Стефаник. Його творці керувалися найперше логікою духовно-світоглядного переємства. А тому розвиток, як підкреслювалося (іноді й не без гордощів), мужицького своїм змістом і пафосом письменства інакше просто не мислився. Зрозуміло, що місця у когорті небагатьох покликаних для таких “артистів слова”, як О. Кобилянська, М. Коцюбинський чи Леся Українка не знаходилося.

Натомість можливість і, треба віддати належне, сміливість поставити у центр фігури коли не одіозні (найбільше це стосується Винниченка), то увіч для багатьох суперечливі знайшлася у протилежній сторони. Тут навіть зайшло куди далі рішучих пропозицій висуванця / висуванців од свого покоління. Адже відбулося ще й виведення – оминання? замовчування? – наскільки підставове, інша річ, ключової постаті попередників (лідера, хай і неформального) українофілів-народовців. Чи сприймався Франко супротивником, якого слід подолати, перейти чи перекреслити? Мабуть, так ставити питання не зовсім правомірно. Він із більшістю колег-однолітків, а також молодших письменників надійно зайняв своє місце у когорті “митців-громадян”. А їхня діяльність (а це *не* зовсім, а іноді то й зовсім *не* творчість) за нових умов поставала якщо і не цілковитим анахронізмом, то й не украй необхідною справою. На щастя, ішлося вже не про стратегії національного виживання; чи не лише про це.

Висунуте молодомузівцями гасло витворення “конечної артистичної культури” хатяни перевели у дію зарядом на фронтальну національну модернізацію. Саме життя тепер, як з пафосом переконував М. Євшан, дорівнює “естетичній можливості”. Тому українське “бути чи не бути” залягає у площинах індивідуального,

а відтак і колективного (як воління і порив одиничного) вибору. “Перед нами широка і важка, а разом з тим і могутча задача, – писав М. Сріблянський у продовженні своєї програмної праці, – входити в саму суть життя, виносити на верх все цінне, дуже, творче, об’єднувати в широкі принципи, творити великі синтези, що могли б задовольняти дух людини. Тут нема місця провінціалізму, хутірському позіханню і запозичуванню у сусід знаряду для роботи”. Схильний до афористичності, попередню свою сентенцію – “Індивідуальність боротиметься за соціальність” – автор употужнює іншою. В історіософському сенсі це навіть не “рецепта”, як іронізували сучасники, а “візія” розвою: “Самостійність і самоцільність – такий зміст мусить бути нашого життя-мистецтва. Ні, Мистецтво не тільки на папері. Все наше життя повинно стати Українським Мистецтвом. І тільки таким шляхом ми підемо до свободи кожного з нас”³⁸. І вивести з канону Шевченка хатянам якраз-таки не духу забракло. Цього просто не передбачалося (пригадаймо їхній шалений спротив спробам М. Семенка це зробити). Бо саме від Кобзаря починався відлік того справжнього, що надає культурі опірності й тривкості. І тому проваджена боротьба стосувалася заскоружлості іконостасу, а не генеративної потуги канону. «Обов’язком щирого українця, – обурювався Євшан, – було носити народний стрій, шаровари і шапку козацьку, плакати разом з Шевченком над долею вдови-сиротини, написати самому декілька таких-самих “стишків”, – а в іншому всі дослужувались великих становищ і діставали медалі та хрести заслуги»³⁹. Відтак потрібно було культуру, заведену на манівці українофілами, епігонами “Батька-Тараса”, повернути, направити і рухати новими шляхами. Це й означатиме реальний національний поступ.

А от чому до ряду “художників життя” не увійшла Леся Українка, четверта, а насправді, як довело міжвоєнне покоління, перша постать епохи, питання вкрай цікаве. Як і розглянутий окремо “випадок” О. Олесья, якого чи не водно називали провідним митцем “Української хати” і загалом провідним ліриком доби, а все ж до чільного ряду не ввели. (В основах чого, а то цілковита новина в українським письменстві, передусім не ідейно-тенденційні, а строго

³⁸ Сріблянський М. На сучасні теми // Там само. – кн. 12. – С. 740–741.

³⁹ Євшан М. Боротьба генерацій і українська література... – С. 47.

стилєтвірні резони). По суті, хатяни, трапляючи, звісно, у слід молодомузівцям, але більш упевнено і свідомо заявили розрізнення по лініях генерація – художній напрям. Це уможливило поляризацію, а чи відособлення, як наполягали вони, не лише у діахронії (поколіннево), а й на рівні синхронії (у межах одного покоління). Тому запропоновані постаті, “особотексти”, коли з позитивними конотаціями задіяти ужитий М. Павлишиним термін, попри своєрідність кожного, мають велику спільну перевагу.

Коцюбинський, Кобилянська, Винниченко (відсутність у цім ряді “поета села” Стефаника зрозуміти не важко) психотипом і, що очевидно, за типом творчості яскраві експресіоністи. І то саме того волонтаристськи-вибухового, бунтарського навіть вектора, що найбільше кореспондував з ідеалом митця-деміурга зарядженого на розбудову “життя-мистецтва”. І хоча Леся Українка та О. Олесь, кожне у свій спосіб, також апробували цю поетику в ліриці та драматургії, увіч ближчою обом просторінь символізму. Варто узяти в розрахунок і спостереження М. Моклиці щодо порівняно слабшого у нас представлення символізму з огляду на його світоглядну відірваність, абстрагованість од реалій поточного життя. Для zagrożеної нації, над усе перейнятої політичними й соціальними питаннями, “відірваність” сливе неприпустиму. І водночас актуальною і тому вже толерованою чи бодай терпимою мала видаватися настановча заангажованість на зриму дійсність експресивного світосприйняття.

Намагання розкрити повноту літературної епохи через конгломерат чинних у ній художніх напрямків має об’єктивні, теоретико-методологічні й суб’єктивні, історико-процесуальні особливості. Хоча більшою мірою ітиметься про суперечності. Не послаблює останніх і апіорі накладена матриця поколінневої взаємодії / протистояння. Природно, що бажання провести бодай більш-менш чітку демаркаційну лінію на цьому “фронті” знаходило свій вияв у спробах світоглядно-стильової диференціації.

Майже безпорадними, тобто згори тенденційними, видаються тут зусилля представників консервативного табору. Але навіть їхня щиро віддана ідеалам оборонна стратегія не може слугувати виправданням слабкій ідейно-філософській базі початої й активно, часто і відверто агресивно провадженої полеміки. “В поисках новой красоты” С. Сфремова – то, мабуть, тільки один із контрманіфестів

доби. На переконання М. Євшана, українофільство, сприйняте в інертності неповороткої бюрократично-авторитарної структури, просто не виробило (бо не мало потреби) дискурсів внутрікультурного діалогу. Склався тільки “готовий церемоніал публічного життя”, найменше відхилення від якого трактувалося категоріями переступу і гріха. Служителі ж цього суворого культу все «життя були автоматами, граматичними регулами, машинами, завели в цілому житті безнадійну сірість та скуку, а коли пронісся тільки перший глас, перший відважний крик серед темряви, коли перший раз людина хотіла відступитися від регули – ударено на тривогу: починається час “всеобщей растерянности, разброда и разъединения!”». Чого можна було чекати від цього на одно заведеного і геть проіржавілого механізму – тільки прямо відрухової дії. Так, на думку автора, “починається момент другий в кампанії старого покоління на молодих, – проноситься погірдливий епітет усім ворогам українофільства: *декаденти!* І тут почалася оргія знущань та наруг над бідними письменниками нового напрямку”⁴⁰.

Видно, що Євшан дещо гіперболізує, подекуди навіть демонізує відрухові реакції протилежної сторони, але у її неспроможності адекватно відрефлексувати динаміку реальності не помиляється. Народницька критика проочила головне – якісні художні відмінності. І то внаслідок відсутності естетичних опцій, бо з природи, за іронічно-влучним висловом І. Костецького, засвоїла лише “богослужебний стиль”. Стиль скерований єдино до агіографічної канонізації ідеальних, бажано “під Кобзаря”, персоналій.

Ситуація зламу віків – “зламу дискурсів” – виявилася сприятливою для молодих українських сил у намаганнях одірватися традиції, обернутої в догму й переоцінити, трансформувати і виробити новий культурний наратив. А тому у спробах його декодування такої ваги набирають суто естетичні – стилетвірні й стилевиражальні чинники. Через цілий ряд причин, серед яких суспільно-історичні сусідують із суто мистецькими, навіть найпрогресивніші, ідейно згуртовані й водночас вільні у судженнях письменники і критики (ідеться про молодомузівців та хатян, але не тільки) не змогли дати більш-менш цілісної картини сучасного собі літературного життя. Життя як повноти розмаїття художнього самовияву / самовиявів особистості,

⁴⁰ Там само. – С. 49.

нації, мови, часу. Та, по-перше, маємо цілком правомірні й сьогодні прочитання спадщини провідних майстрів слова в аспектах модернізму (приміром, присутні Євшанові розмисли над символізмом Лесі Українки, О. Олеся, Г. Чупринки, спроби того ж Євшана, а ще М. Сріблянського подивитися на творчість О. Кобилянської та В. Винниченка крізь призму того, що закладає поетику експресіонізму тощо). По-друге ж, завдання окреслити системну панораму доби належить до порядку денного філологічної науки в усій потузі її методологічного апарату.

Ракурси прочитання епохи крізь співвіднесеність актуальних у ній напрямів, ясна річ, не нові. Не стане несподіванкою і те, що такий підхід, як, зрештою, й усі інші, не гарантує остаточно повного результату. Значимість його застосування у розкритті тих зон, де виявляється єдність і боротьба протилежностей усього – від традиції – до авангарду – стильового спектру. “Літературна течія, – пише Є. Зьомек, – посідає телеологічний характер: вона завжди прагне до чогось, є цілеспрямованою й фіналістичною, передбачає існування цінностей, які намагається досягнути. Ці цілі можуть бути більш чи менш сформульовані. Течія – відносно мало деперсоналізований елемент історико-літературного процесу, що все-таки не означає, що вона є сумою намірів і дій осіб”⁴¹. Поглянувши у такий спосіб на те, що з’явилося альтернативою чи противагою реалізму й натуралізму як художній методології позитивізму, не важко помітити, що “горизонти сподівань” модерних практик виявляться коли не безкраїми, то майже неозорими. І кожна з них мала тою чи тою мірою розроблену й засвоєну “систему цінностей”. Тому так важливо тримати на увазі, що в українських умовах однаково вагомими поставали як ідейно-філософські, етичні, світоглядні, так і суто естетичні, стилістично-поетикальні принципи.

Розмаїття пропонованих сучасною наукою концепцій модерних напрямків доби порубіжжя має ту конститутивну особливість, що чи не кожен візю обґрунтовано з огляду на ці дві опорні позиції. Навіть коли мовиться про явища межі, переходу чи спроб, як от найпопулярніші – пресимволізм і декаданс. Більше того, нарощування ваги літературного стилю не рідко відбувається із залученням

⁴¹ Зьомек Є. Методологічні проблеми історико-літературного синтезу. – [пер. з пол. С. Яковенко] // Теорія літератури в Польщі... – С. 83.

міжвидової мистецької просторіні. Вдалим прикладом цього може бути дискурс української сецесії початку ХХ ст., напрацьований А. Матусяк у згаданій праці.

Мабуть, не доводиться говорити про заданість, тим більше певну сконструйованість, штучність таких наукових побудов. А все ж відчуття, що в орбітах стилю узятого / накинутого непорушною парадигмою не те що губиться, а даленіє, випрозорюється оригінальність авторської свідомості лишається. Звісно, течія – то не “сума намірів і дій осіб” (де під особами можна розуміти письменників, критиків, редакторів, видавців і навіть публіку). Але свій вираз вона найперше знаходить у художнім доробку автора, як би не переміщати фокуси: зовні, на течію – у її злетах, триванні, впливах чи всередині, на митця – учня-наслідувача, еkleктика, оригінала.

Художню (і не тільки) гетерогенність раннього українського модернізму, навіть порівняно з високою його хвилиною, годі заперечити, але не варто й абсолютизувати. З-поміж чималої кількості заявлених дослідниками напрямів, виокремлюються три, сказати б, основні: неоромантизм, символізм та експресіонізм. (Окремою може скластися розмова про неореалізм, як головно творчу практику прозаїків, котрі так само робили більш чи менш вдалі спроби дистанціюватися від лінійних форм традиційного письма. І тут кожен випадок слід розглядати у динаміці, тобто з огляду на потугу й незворотність авторської еволюції)

Попри добре розроблені зусилля довести повновартість першої із названих течій у суто стилістичному вияві, щодалі, то більше стає очевидною, як не дивно, прикра її універсальність. Тобто ідеться передусім про світоглядно-, філософськи-, ідейно-, мистецьки-значущу *нову* парадигму існування людини й побутування культури. В розумінні С. Яковенка це відрухове продовження (переважно через заперечення) доривчих проявів декадентства, яке “з огляду на національно-політичну та культурну недостатність, [...] перероджувалось у позитивну програму – неоромантизм, який мав завершити дискурсивну парадигму національного становлення”⁴². Великою мірою саме “позитивну програмовість” явища виокремлено й зусиллями С. Хороба та Л. Скупейка, які свідомо ставили центром власних дослідницьких опцій питання стилю: перший, на що вже

⁴² Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці... – С. 43.

вказувалося вище, у вимірах структур художньої авторської свідомості, другий у суголосних ракурсах концептуалізації авторської особистості⁴³. Зі схожих методологічних позицій виходила у своїй студії і Л. Дорошко. Суперечливість її наративу (а це звід нерівноцінних підходами, а відтак і результатами статей) особливо проявляється на рівні співвіднесення способів світовідчуження й поетикальних систем. Це, вочевидь, і спонукало авторку закінчити працю узагальнюючим або ж, швидше, просто загальним (у сенсі відкритості) висновком: “Неоромантизм, таким чином, постає не як літературна школа, течія чи окремо взятий стиль, а як розмаїття, варіативність, – модерне перекодування естетико-художніх тенденцій, закладених романтизмом”⁴⁴. А презентативними для цих спостережень стали постаті Лесі Українки, О. Кобилянської та В. Стефаника.

Доповнивши наведений ряд іменами інших ключових “гравців” доби – М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Олеся і навіть, з певними застереженнями, талантів т.зв. другого ряду⁴⁵, легко вийти на узвичаєну і до певної міри дієву наукову стратегію. Сенс її відділити попередній період у здобутках позитивізму-реалізму-натуралізму від принесеного у мистецтво новими часами. І таку “сегрегацію” можна здійснити як на міжпоколінньому та внутріпоколінньому рівнях, так і у творчості конкретного письменника.

Для свого часу, а це кінець 1980-х і початок 1990-х рр., цей підхід здавався і виправданим, і результативним. Адже у такий “простий” спосіб вивільнялася ціла епоха і то насправду без розриву процесуальної тяглості, чого спочатку побоювалися консервативно налаштовані учені. Вказівка на те, що автор неоромантик, дозволяла виводити його здобутки від певної, найперше національної традиції з одночасним виокремленням модерних інтенцій світогляду, стилю чи навіть поетики окремих жанрів і творів. Але вже тоді ставала

⁴³ Див.: *Скупейко Л.* Апологія особистості: статті про Лесю Українку. – К.: Фенікс, 2015. – 240 с. На суголосну тему автором 2009 р. було захищено й докторську дисертацію “Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика)”.

⁴⁴ *Дорошко Л.* Неоромантичність раннього українського модернізму. Статті, розвідки. – К.: Університет “Україна”, 2015. – С. 240.

⁴⁵ З художньою спадщиною митців цієї групи, а чи наступного (другого) ешелону, працювати увіч простіше, аніж навіть з визнаними класиками. Адже у них, на відміну од напружених і *цілеспрямованих, усвідомлених* шукань великих талантів, зазвичай спостерігається стилістично “вільна й довільна” еkleктика літератора, коли не броунівський хаос аматора. Тому з такою певністю у цих авторів шукають (і знаходять!) усі наявні в арсеналі епохи художні методи і прийоми; іноді аж до взаємовиключних.

очевидною методологічна проблемність, а то й суперечливість такого загального підходу: надто різними, своєрідними були художні світи митців, аби покриватися (у варіантах), але спільною платформою неоромантизму. Не завжди зараджували навіть апеляції до теоретико-дискурсивних практик самих учасників літпроцесу, як це бувало, скажімо, у випадку “новоромантичної візії” Лесі Українки – критика. Тому вже із середини 1990-х починають з’являтися дослідження, розгорнуті у площини чистої модерної стилістики, з урахуванням, але без домінування, силових полів перехідних явищ. І найперше тут ішлося про імпресіонізм, символізм та експресіонізм. Знадобилося, щоправда, ще одне відакцентування першого з названих стилів як передусім художньої техніки, а не світоглядно-філософської концепції, аби вийти на два провідні напрями епохи.

В означений спосіб і, що прикметно, після здобуття державності закривалося порушене ще Д. Чижевським питання неповноти літератури як свідчення історичної неповноти нації. Примітно, що сам учений у славетній “Порівняльній історії слов’янських літератур” термін неоромантизм визнавав не дуже вдалим. Однак ужив його (поряд з уточнюючим поняттям “модернізм”) на означення того розділу праці, де описувалися процеси кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Думається, що від “неоромантизму” як робочої літературознавчої моделі-концепту відмовлятися усе ж не варто. Ймовірно, вона і немає такого системного значення, як уважають розробники, але для пояснення явищ межі, переходу від *немодерного* до *модерного* надається. Окрім усього, присутніми тут виявляються можливості опису стильових дифузій (і не лише у вимірах еклектизму) індивідуальних художніх практик. Зокрема тих авторів, котрі, відбігши старого, так і не дісталися нового, а чи дісталися тільки частково – у певних принципах філософії, рисах психології, елементах поетики тощо. Ясна річ, що твердження “письменник-неоромантик” не означатиме мистецької неповноти, тим паче ущербності або ж неповноцінності створеного ним. Переважно це свідчитиме про рівень самоусвідомлення, якого вдалося сягнути за конкретних умов розвою і відбити у творчості. А отже, й про чіткість і самобутність стилістичної платформи, єдність якої напряму узалежнено векторною спрямованістю саморуку.

Чисто процесуально розібратися у цьому допоможуть міркування Р. Нича над сутністю феномену, що від початків ХХ століття

тривалий час тотально визначав і до сьогодні ще немалою мірою визначає існування культури. Взоруочись на концепцію німецького філософа тієї доби Г. Зіммеля, польський професор вважає правомірним запроєктувати модерність як передовсім самонаповнену динаміку буття і реакції свідомості на неї. Тому в онтологічно-екзистенційному, що у єдності, як розуміємо, з мистецьким, вимірі модерність постає “суб’єктивізацією пізнання, особливою формою переживання світу, яка сприяє тому, що зовнішня реальність не тільки стає частиною внутрішньої дійсності, а й набуває її властивості: безнастанного руху минутих, фрагментарних, несамототожних митей досвіду. Такого роду ефемерна й текуча матерія одиничного внутрішнього досвіду не піддається, однак, ані стандартним зовнішнім критеріям науки, ані конвенціональним принципам реалістичного зображення. Не піддається перш за все тому, що переживання, а відтак – зміст *внутрішнього* досвіду домагається артикуляції, вираження, а не відбиття”⁴⁶. Оприявлений штандпункт осьового часу, коли індивідуальне, завжди відмінне, інше, прийшло на зміну, колективно утвердженому й стабільно об’єктивному, особливо примітний у проєкціях на авторський світ митця. Зокрема і способи його розбудови, а отже, й принципи функціонування.

Актуалізувавши в контексті сказаного ще й напрацьоване Г. Яуссом розуміння літератури не тільки і не стільки як відображення й відтворення світу, а як його формування, створення, можна упритул підійти до розрізнення модерного і немодерного чи премодерного у мистецтві. Мабуть, такий механізм не стане ані єдиноприступним, ані інструментально бездоганим. І цього теж потрібно бути свідомим. Скажімо, останній з випадків (уникаємо визначень із семантикою неповноти) охоплює не тільки “реєстраторів” і/чи “ілюстраторів” досвіду реальності, що, власне, уповні у вимірах попередньої епохи. Ітися тут має, і то, вочевидь, щонайперше, про тих авторів, які спромоглися до змін, трансформації дійсності у своїх творах, сказати б, навіть рекомпонування досвіду *наявного у ймовірне*. А однак не здобулися найвищого – потуги креатора, що, філософською мовою кажучи, сягає основами не онтології, а майже космогонії.

Як це виглядає суто технічно знову охоче береться пояснити Р. Нич, ствердивши, що “модерне мистецтво увіковічнює те, що

⁴⁶ Нич Р. “Вираження невимовного” в літературі модерності (окремі питання). – [пер. з пол. С. Яковенко] // Теорія літератури в Польщі... – С. 201.

є минушим”. Опорним тут виступає “безчасове враження”, що, на думку вченого, і є концептуалізацією невловного досвіду ново-відкритого безміру плинності й змінності буття. Вдається ж це «поперше, завдяки тому, що воно (модерне мистецтво – Р. С.) сприймає динаміку життя, а не статичний образ дійсності, і що чинить так не завдяки тому, що “відображає світ у русі, а що саме стає рухомим дзеркалом”, а по-друге, через те, що свою чесноту правдивості черпає не з ілюзійної правильності копіювання світу, а з більш імовірних відносин – реального зв’язку своєї *форми* зі світом, з прилеглості свого стилю до стилю життя модерних суспільств: “Стиль, у якому пульсує сенс нашого життя, є з принципових причин набагато правдивішим, причому правдивішим відносно дійсності, ніж усі копії; адже він не тільки містить істину він є істиною”⁴⁷. Прикінцева цитата з програмової книги Георга Зіммеля “Філософія культури” (1911) має особливий сенс у контексті сказаного. Адже ішлося цьому мислителю і очевидцю аналізованих явищ про суть і скерованість мистецьки сенсотворчих процесів, урівняних у цім випадку за впливами та значимістю із самою тканиною буття.

“Стиль, що є істиною” – хороше базове визначення для того типу структур, з якими матиме справу дослідник раннього модернізму. І якнайповніше надаються під нього дві кореневі системи: символізм і експресіонізм (що теоретичне маніфестування дістав дещо пізніше). Річ, звісно, не в тому, щоб прескриптивно чи навіть умотивовано визначити або відкинути приналежність письменника до якогось із напрямів. Завдання тут доглибно інше – спробувати віднайти домінанти авторського стилю крізь призму чинних у тогочасній культурі повноформатних художніх систем. Тому й основним за такого підходу процесотворчим імперативом рівноважливим і рівноблизьким усім іншим, виступає особистість у своїх мистецьких зверненнях.

Для повноти аналізованого феномену в, так би мовити, валентності усіх головних структур і зв’язків між ними, потрібно брати до уваги ролі й інших твірних. А виходити належить з доконечності взаємоперетину соціокультурного (час, місце, динаміка) та естетичного (мова, напрям, жанр і т.п.) дискурсивних полів. Тому, ставлячи в основи пошуку суб’єкта-рушія процесу, вочевидь, доведеться

⁴⁷ Там само.

утримувати баланс поміж історичним контекстом мистецького явища (“особотекстом”) та його специфічно художньою значущістю. В орбітах цих силових просторів мусово визначатися, точніше визначати (а інакше як?), внутрішню ієрархію. І постати має як центральне коло чільних творчих індивідуальностей, так і центр центру – ключова персоналія доби. Чи має ітися про першу серед рівних (це здається слухним не тільки з принципу толерантності), а чи найсильнішу з-поміж усіх (і тут є свої переваги) питання відкриті, дискусійні і під цим оглядом навіть не головне.

Приймаючи ідею доконечності літературного канону, хоч, можливо, й не у такій радикальній поставі, як це обґрунтовано Г. Блумом, належить усвідомлювати ваготу й опірність у цей спосіб структурованого матеріалу. “Література, – вважає названий учений, – це не просто мова, це також воля до інакомовлення, спонука до метафоризації, котру Ніцше колись означив як бажання іншості, бажання присутності деінде. Частково це бажання бути відмінним від самого себе, проте, перш за все, це бажання дистанціюватися від метафор та образів усього того різноманіття літературних творів, що складають культурний спадок тої чи тої особистості: бажання писати сильно – це бажання перебувати деінде, в особистому часі та просторі, у вимірі власної оригінальності, примиреної з нашим спадком і зі страхом впливу”⁴⁸. Що засвідчує у вимірах національного літературного канону досвід чільних митців порубіжної епохи, як не описане (таки у дещо загострений спосіб) намагання “бути митцем повсякчас”? Хай там якою потужною видавалася дія усіх інших чинників, головним, що належало здолати, ставала, як не дивно, і чи не вперше в українських умовах так масово, людська природа. У своїй національно-етнічній, громадянській, етичній, психологічній і т.п. усталеності вона мусила бути перейденою задля осягнення цілісної самості реалізованої автономністю власного Я. “Людина мусить умерти, щоб народився артист” – з пафосом покликував М. Євшан, розбираючи нерівний творчий шлях Г. Чупринки. І він же, чільний ідеолог хатян, у роздумах над феноменом Лесі Українки ствердить її, а як невдовзі виявиться, то й усієї їхньої епохи, визначальну поставу – “досконалість артистичного організму”.

⁴⁸ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – [пер. з англ. під. заг. ред. Р. Семківа]. – К.: Факт, 2007. – С. 18.

Багато у сказанім є від ніцшеанського волюнтаризму, що, в принципі, зрозуміло, хоча б з огляду на синтетично-антропософську модель “святого” – “мудреця” – “артиста”, яку обстоював Євшан у своїй культурологічній візії. Проте визначальним, зокрема і в суто мистецькому вимірі, було усвідомлення ваги індивідуального досвіду, впливу й авторитету. Тільки за такої парадигматики, а не енергіями самих історико-культурних контекстів, можна наблизитись до пояснення світоглядно-естетичних переваг творчості найсильнішого автора / авторів над здобутками колег-однолітків і навіть ширше – сучасників. Тому завдання дослідника не обмежуються простим відбором задля висхідного / нисхідного групування творців і творів. Це лише первинний, суто технічний процес підготовки й структурування матеріалу. Незрівнянно більше важать спроби дискурсивного опосередкування, за К. Ясперсом мовлячи, “духовної ситуації часу”, яка уможливила постання конституйованого корпусу імен та текстів, що представляють націю в культурі й загалом світі. Представляють, творячи її нову / модерну якість у векторах усього часопросторового континууму, яким і є буття.

“Усе, що відбувається з літературою, відбувається за посередництвом особистості”, – ствердив, як відомо, Ян Мукаржовський усередені 1940-х рр. Якраз на завершенні європейської епохи модерн, у свого роду підсумках її перебігу. Наша ситуація нічим надто особливим тут не вирізнялася, що й дозволило Г. Грабовичу, правда значно пізніше, дійти суголюсних висновків. “Питання про талант, – доводить учений, – про естетичне досягнення й послідовність, є, безперечно, центральним для дискусії про український модернізм. Будь-який переконливий аргумент стосовно резонансу, навіть самої наявності модернізму в українському письменстві зрештою базуватиметься на такому питанні”⁴⁹. І суть, зрозуміло, не в тому, що лише у новій стилістиці той чи той автор міг розкритися на повну; хоча це також впливало. Головне – це шляхи і способи у які творча особистість знаходить можливості адекватної епосі й універсальним сенсам буття самореалізації. Мабуть, багато, хоча й не все, тут можна пояснити через категорії вибору – передусім індивідуального, але не тільки. Резонувала сама духовно-сенсова мембрана, ноосфера доби.

⁴⁹ *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму... – С. 581–582.

Приглянувшись до ситуації самого початку ХХ ст., легко переконатися наскільки патріархально-непорушною і незворушною (хатяни уживали емотивно-дражливих означників на кшталт провінційного українофільського “болота”) вона була. Беручи прозахідні орієнтації основним пунктом відліку модерного, М. Вороний описував пережите так: «Торкатися європейських джерел передо мною пробували й інші – М. Старицький, В. Самійленко, Л[еся] Українка, І. Стешенко, але чи було це цілковите засвоєння європейської культури? [...] Самійленко ледве переклав тоді пару пісень з Данте, щось із Беранже... Леся видала в Галичині “На крилах пісень” (де намагалася зловити інший тон, але не вміла, бо в римованій поезії була взагалі слабка і виявила себе *пізніше* в драматичних творах, писаних білим віршем). Чи треба говорити про М. Старицького й його креатуру (зятя до того ж) І. Стешенка? Ще ж не було тоді ні Олеся, ні Чупринки, ні Філянського, що хоч *не технікою*, то бодай більшим талантом визначалися серед кустарного виробництва попередньої літератури. Навіть Коцюбинський тих часів майже не виходив поза межі шаблону»⁵⁰. Оминаючи, – більше таки безпорадні, спроби автора усунути чи применшити *post factum* роль конкурентів (як тут не згадати Г. Блума?), переконливість спогаданого таки залишається.

І ось у цій ситуації “застиглого часу” розгортаються процеси, стрімкість яких цілком можна дорівняти еволюційному стрибку, навіть далі – вибуху. «Поява видатної особистості, – констатує Є. Зьомек, – видатної, тобто здатної до різкого втручання (у “пасивні літературні структури” – Р. С.) не є випадковою (або ж є чи не є випадковою залежно від певного кута зору). Видатні особи з’являються тоді, коли історико-літературний процес робить можливим, або навіть необхідним, їхню появу. Річ у тім, що не тільки історія (в розумінні суспільної історії) дає шанси особам,

⁵⁰ Вороний М. До статті Олекс[андра] Ів[ановича] Білецького про мене... – С. 613–614.

Визначати “європоцентризм”, “європейські орієнтири / вибір” і т. ін., головним і винятковим рушієм наших модернізаційних процесів, як то роблять деякі дослідники (“реєвропеїзація української культури”, за А. Матусяк), вочевидь, не зовсім слушно. Справді, ваготу цього вектора важко переоцінити. Однак були й інші, так само впливові: антинародництво (українство, а не українофільство), інтелектуалізація, індивідуалізм / волонтаризм, історіософічність, радикальні політичні практики, релігійний плюралізм, деканонізація і переосмислення рідного культурного спадку, але й, зрештою, реактуалізація традиції тощо.

а й література (в розумінні системи комунікації) певним і відповідним ступенем свого розвитку неначе оголошує про потребу особистісного втручання»⁵¹. Названі (і постійно називані, отже, хай і підсвідомо, але розумілася їхня чільність) Вороним імена Лесі Українки і М. Коцюбинського якнайкраще вписуються у першу із моделей. Учнівство, яке вони відбували (змушені були?!) у школі батьків-попередників, мало хіба ту перевагу, мабуть, не таку вже й незначну, що всеозброювало необхідним літературно-життєвим досвідом. Полягав він у добре виробленому відчутті перейденого та відкинутого і, як наслідок, ненастанній потребі саморуху, розвитку. З другого періоду творчості, який однаково можна датувати тим самим початком ХХ ст., обоє демонструють невпинну еволюцію, згадуючи метафору Грушевського, “титанічний хід по уступах”, зупинити який змогла лише смерть.

Друга “модель” також уповні справджує свою характеристику “вибуху” як одномоментного розквіту цілого грона талантів. В. Стефаник, О. Кобилянська (з тою відміною, що її “учнівство” перейдено в інонаціональних контекстах), В. Винниченко, О. Олесь, А. Кримський, М. Яцків, П. Карманський, Г. Чупринка, Л. Мартович, Г. Хоткевич, О. Плющ з’явилися сливе “готовими” – у яскравій потузі свого обдарування. І з варіативною мірою інтенсивності й тривалості їм вдавалося “підтримувати” це горіння на від початків високо заданому рівні. Натомість подальші періоди, купно з останнім, засвідчують, якщо не цілковитий, то добре відчутний спад, а то й взагалі злам. Останній, що, вочевидь, закономірно, проявлявся у тимчасовій (як у Стефаніка) або ж повній (Кримський) творчій зупинці. Ще показовішим у межах актуалізованої “моделі” саморух талантів “наступної черги”. Яскраві дебюти тих же М. Вороного, Б. Лепкого, М. Черемшини, С. Черкасенка, Л. Старицької (Черняхівської), В. Самійленка, А. Тесленка, М. Філянського, С. Васильченка, П. Грабовського, Х. Алчевської у різний час і з різною силою внутрішнього опору, або й без нього, стишувалися, щоб зійти на повтори чи самоповтори у руслі українофільського, мовляв хатяни, немодерного мейнстріму. Альтернативою, а потім щораз зримішою протиположною йому поставав і міцнів, сказати б, гольфстрім український, модерний.

⁵¹ Зьомек Є. Методологічні проблеми історико-літературного синтезу... – С. 68.

Висунуті історико-літературним процесом “видатні особи” (дефініції, задіяні Є. Зьомеком, є загалом коректними) виступають під будь-яким оглядом головними його, процесу, рушійними силами. Тому “тихі, але глибокі перевороти”, як пояснював Франко специфіку мистецького руху початку ХХ ст., можуть правити основами наукового увиразнення явленого тими часами розмаїття авторських художніх світів. Доречним, і то саме з огляду на особливості модерної свідомості, видається залучення до справи життєвого досвіду митців у тих його дискурсивних ресурсах, які Ю. Лотман означував “текстом біографії”. Певно, що тут слід бути свідомим ілюзій класичного, як називають, лабіринту філолога: коли з твору виводитиметься характер письменника і/чи його особистістю-ключем, відповідно, інтерпретуватиметься ним написане.

Уникнути усвідомлених оман (чи комусь це вдавалося повністю?) покликана наукова стратегія компаративістичних дисциплін в усій потузі типологічного й історико-генетичного методів. І акцент доведеться робити на метафоричних, у термінології Р. Якобсона, дискурсивних практиках, де порівняльна типологія єднати́ме конгломерат різнопорядкових рівнів: від тематологічного – до інтертекстуального. Звісно, свою роль, і то роль не малу, відіграватимуть й метонімічні дискурси у головних виявах історико-критичного пошуку. Зрештою, мав рацію В. Жирмунський, наполягаючи, що порівняння “завжди було і залишається головною методикою наукового дослідження. Порівняння не знищує специфічну якість досліджуваного явища (індивідуального, національного, історичного) – навпаки, лише за допомогою порівняння можна встановити, у чому полягає ця якість. Проте шлях подальшого наукового дослідження має вести від простого *зіставлення*, що констатує подібності й відмінності, до їх *історичного пояснення*”⁵². А за таких умов у пригоді стане історико-культурний метод, рівно ж як методи “історії ідей”, “аналізу дискурсу”, дещо з інструментарію формальної та естетичної критики, здобутки герменевтики як “жанру” філософської інтерпретації літератури, біографічно-психоаналітичні студії тощо. Окреслений методологічний плюралізм з точки пізнавально-когнітивної спрямованості пошукувань так чи так виглядатиме еkleктично. Але такою вже є специфіка реалізації усіх широко закroєних синтетично-інтегральних проєктів.

⁵² *Жирмунський В.* Літературні течії як явище міжнародне. – [пер. з рос. Е. Соловей] // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 346.

Самовпевненими і, ймовірно, не в усьому переконливими у сенсі очікуваних результатів, видавалися б спроби з'ясування, якими ж якостями і в чому саме один із письменників-сучасників переважив своїх талановитих колег у “борні” за першість в каноні. Перспективнішою видається можливість не так зіставно-оціночного, як паралельного дослідження життєтворчості таких різних і, попри усе, таких близьких митців. За обраного ракурсу є підстави розраховувати не лише на присутній опис процесу становлення й розвитку кожної із творчих особистостей, а й виявлення ключових закономірностей того культурного й громадсько-політичного процесу, активними учасниками якого вони були.

Особливий, власне, головний акцент, як уже не раз підкреслювалося, буде покладено на самодостатності художнього твору, піднесеного модернізмом до цінності універсального феномену. «Існують такі зв'язки твору з твором, – запевняє Єжи Зьомек, – які не є “контактними” зв'язками. Насправді все, що відбувається з літературою, відбувається через її творців та споживачів, але зв'язки твору з твором, як наслідок того, що твори було артикульовано в тому самому або достатньо подібному “gènos” (“мова” / “дискурс” – Р. С.), є ранішими й більш “первісними”, ніж зв'язки суспільних ролей на зразок взаємин “творець – читач, читач – творець, творець – творець”»⁵³. Сказане можна як локалізувати, так і розширити посередництвом концепту поетики. Індивідуальної, якщо брати в обрахунок спадщину одного автора, і/або поколіннявої, коли запроєктовується панорама напряму / епохи.

Приступаючи до справи на двох означених евристичних рівнях, слід зважати на співвіднесеність, а то й трансгресію обох актуалізованих герменевтичних кіл – індивідуально-авторського та авторсько-колективного. Утім, ситуація тут майже класична: ціле (художній світ митця) можна зрозуміти у русі й систематиці внутрішніх частин, але необхідної повноти йому, тепер уже як частині чогось більшого, надає інтегрованість до вимірів об'єктивно-сталі величини (літературного процесу та силового поля художніх систем інших його суб'єктів).

Для належного структурування процесів, тенденцій і явищ не варто випускати з уваги й феномен, котрий Р. Веллек називає «“онтологічною прірвою” (ontological gap) між психологією автора

⁵³ Зьомек Є. Методологічні проблеми історико-літературного синтезу... – С. 75.

і художнім твором, між життям і суспільством, з одного боку, та естетичним об'єктом – з іншого». Тому й пропонує американський професор «безпосереднє вивчення художнього твору, – називати – “внутрішнім”, а його вивчення, що вже охоплює такі питання, як свідомість автора, суспільно-історичний контекст, – “зовнішнім”»⁵⁴. Абсолютно новаторським такий підхід не назвеш, але як опорно-координаційна модель він цілком може бути прийнятим. Виходить на те, що кризу гуманітарного знання і пізнання, автор датує її 1914 р., є сподівання здолати розробкою синтетичних концепцій, зокрема й у міждисциплінарних секторах узаємоперетину і взаємодії. Свою роль відігравала й по-новому актуалізована теорія “динамічної синхронії”, висунута Празьким лінгвістичним гуртком (до якого Веллек, етнічний чех, свого часу належав).

Єдність і боротьба формацій, тенденцій і конвенцій, узятя запорукою процесуальної чинності літератури, як методологічний принцип вимагатиме порівняльно-типологічного прочитання у кодах герменевтичної реконструкції і, вочевидь, феноменологічного опису. Доведеться враховувати міру залучення / втручання автора в усі соціально значущі (громадсько-політичні практики, релігійні доктрини, науково-філософські теорії тощо) та естетично твірні (мова, стилістика, жанрологія і т.ін.) дискурси. Знаменником, логічно, що не одним, але структуротвірним, зможе виступити, як не дивно, поруч “контекстуалістської” ще й “етична” парадигма. Переконливо описаний Д. Уліцькою у категоріях “повороту” феномен “олюднення” форм і методів пізнання таки справді виводить його із зон умовних і релятивних істин. Показує або принаймні пробує це робити, “як і для чого усе є насправді”, а не лише в моделях і конструктах раціонально заданих наукових теорій. “Як етично-валентні, – зауважує авторка, – розглядалися, по суті, всі проблеми і теми, які до цього часу існували в літературознавстві: жанри і типи (стилістичні, риторичні) висловлювання, різновиди нарації, види сюжетів і героїв, комунікативні стосунки як внутрішньо- так і зовнішньотекстові, суспільна циркуляція літератури та інституції, які нею керують. Мабуть, одна лише версифікація залишалася вільною від етичних підозр. Крім неї, всі шляхи провадили і провадять до етики”⁵⁵.

⁵⁴ Веллек Р. Криза компаративістики. – [пер. з англ. Н. Шпильова] // Сучасна літературна компаративістика... – С. 122.

⁵⁵ Уліцька Д. Етичний “поворот” у літературознавчих дослідженнях. – [пер. з пол. С. Яковенко] // Література. Теорія. Методологія... – С. 392.

Таким чином, авторська “етико-естетична система” в усій потузі своєї інтегрованості й інтерконтекстуальності розкриватиметься навстріч суголосним феноменам, так само представленим у цілості. Не менш необхідним складником “скріплення” пошукової концепції, що теж задаватиме й употужнюватиме її векторність, постає аксіологія. Тут вона працюватиме на усіх визначальних рівнях: загальномистецьких вартостей (суспільні впливи, критичний резонанс, читацька реакція), авторських ідеології та позиції (усталення, динаміка, категоризація), силового поля твору (іманентність опорних кодів як самодостатньої структури).

Особливо проблемним поставатиме останній, сказати б, стартовий рівень. Адже беручи твір у гносеологічно-комунікативній та ідеологічній функціях, можна, з різною мірою певності, а все ж ствердити його переваги як етично зарядженого явища і як естетично довершеного феномену. Але як переконливо пояснити якісну відмінність поміж творами різних авторів, коли дещо невловне повсякчас “вислизає”? Саме цю дефініцію ужив, як відомо, Р. Барт у розмові про Расіна, вказуючи, що талановитий твір завжди “ще щось”, окрім навіть найповнішої своєї історії. Чи можливо пізнати загадку таланту? Або хоч наблизитись до неї? І на це відповідь може дати тільки шлях. Шлях митця і шлях його дослідника, що у своїм триванні вже є артикуляцією такої відповіді.

У той чи той спосіб стезю цю в науці торовано вже не одне десятиліття, навіть понад століття, коли брати до уваги часи самих письменників. Під оглядом заявленого теоретико-методологічного ракурсу пропонуване дослідження певною мірою поставатиме моделлю “пізнання другого ступеня”, як був висловився Ю. Лотман. Річ про одну з підвалин компаративістської гносеології, котра має в основах, сказати б, у відправній точці більш або менш повну базу вже нагромаджених знань, а тому працю доведеться вести також і у вимірах “пізнання пізнаного”.

В окресленій диспозиції є свої переваги як, звісно, і недоліки. Та перших, увіч, більше. До таких належить достатньо випрацьована загальна картина епохи у її історико-політичних, соціокультурних, етичних, естетичних параметрах. І зроблено на цім полі багато. Основу сучасних досліджень складають праці вітчизняних учених материкової України й діаспори та зарубіжних дослідників. І йдеться тут як про літературознавців (окрім тих, чії роботи згадано вище) В. Агеєву, А. Білу, Л. Дем’янівську, І. Денисюка, М. Жулинського,

М. Залеську-Онишкевич, М. Ільницького, О. Ільницького, Н. Калениченко, Ю. Коваліва, Г. Корбич, А. Криловця, Ю. Кузнецова, Н. Малютіну, Т. Мейзерську, С. Михиду, Р. Пархомика, Р. Піхманця, О. Рисака, Т. Скрипку, Р. Ткаченка, О. Турган, Р. Чопика, В. Шевчука, Н. Шумило, Г. Яструбецьку, так й історіографів І. Гирича, Я. Грицака, Я. Дашкевича, С. Єкельчика, І. Лисяка-Рудницького, Г. Касьянова, А. Міллера, С. Плохія, М. Шкандрія та ін. Важливо, що епоху порубіжжя розкрито як період новаторських шукань та експериментів у вимірах філософії, психології й поетики творчості. Посутніми також є вивчення особливостей стильового розмаїття, жанрової систематики, ідейно-тематичного спектру раннього українського модернізму. Варто відзначити й монографічні студії чільних постатей доби: Лесі Українки (окрім уже названих, О. Забужко, С. Кочерга, Г. Левченко, М. Моклиця, Л. Скупейко), О. Кобилянської (І. Демченко, С. Кирилюк, Я. Мельничук, М. Павлишин), В. Винниченка (В. Гуменюк, Л. Мороз, В. Панченко), О. Олеса (М. Неврлий, Г. Петров), М. Коцюбинського (О. Ковальчук, Я. Поліщук), В. Стефаніка (І. Букса, Р. Піхманець), А. Кримського (С. Павличко), М. Яцкова (А. Матусяк), С. Черкасенка (В. Школа) тощо.

Ще більший (насправді величезний!) перелік імен і праць належалося б назвати з історії науки, безпосередньо присвяченої героям пропонованої книги. Вочевидь, гострої потреби у цьому не відчувається, адже, на щастя, маємо і відповідні бібліографічні праці⁵⁶, і дослідження критичної рецепції⁵⁷. Натомість є сенс, бодай оглядово

⁵⁶ Леся Українка. Бібліографічний покажчик: 1884–1970 / упор. Булавицька М., Мороз М., Деркач М. – К.: Наук. думка, 1972. – 392 с.; Леся Українка на сторінках журналу “Слово і Час”: бібліографічний покажчик / уклад. Л. Златогорська. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 128 с.; Панорама олесезнавчих праць (1906–2008) / уклад. В. Власенко, В. Садівничий, О. Ткаченко // Вісник Сумського держ. ун-ту. Сер. “Філологія”. – 2008. – № 2. – С. 24–42.

⁵⁷ Рисак О. Леся Українка: здобутки, втрати, перспективи // Науковий вісник Вол. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. – 1999. – № 15. – С. 58–62; Рисак О. Леся Українка: погляд з рубежу тисячоліть // Леся Українка і сучасність. – зб. наук. пр. – Т. І. – Луцьк: Вид-во “Вол. обл. друк-ня”, 2003. – С. 209–223; Скупейко Л. Сучасна рецепція Лесі Українки (культурно-історична проєкція) // Л. Скупейко. Постаті і тексти (з історії української літератури): зб. статей. – К.: Фенікс, 2007. – С. 188–201; Костюк Г. Олесь і радянська критика 20-х років // Г. Костюк. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). – Вашингтон, К.: Б.в., 2002. – С. 85–104; Сапожникова Г. Рецепція драматургії О. Олеса літературною критикою початку ХХ ст. // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер. “Філологія”. – 2005. – № 706. – С. 167–170; Сапожникова Г. Рецепція драматургії О. Олеса літературною критикою 20–50-х років ХХ ст. // Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер. “Філологія”. – 2006. – № 727. – С. 186–189.

розкрити етапи наукового освоєння життєтворчих феноменів Лесі Українки та Олександра Олеся.

Першим із таких періодів постає прижиттєва критика: довоєнна (до 1913 р.) для Лесі Українки та, окрім зазначеної доби, міжвоєнна і п'ятиліття (до 1944 р.) Другої світової війни для О. Олеся. Цей період прикметний двома різнопорядковими константами: географічною (політичною розділеністю України) та поколіннєвою (ідейно-естетичні засади старшої та молодшої генерацій).

Професійну оцінку художніх спроб юної Лесі Українки варто датувати 1887 р., коли з'явилися друком рецензії І. Франка та Г. Цеглинського на жіночий альманах "Перший вінок". Відтоді відгуки галицьких колег старшого покоління, окрім Франка, це ще О. Огоновський, М. Павлик, Н. Кобринська І. Верхратський та ін. регулярно супроводжують творчість письменниці. Не менш активними були і її однолітки – О. Маковей, М. Лозинський, А. Крушельницький, С. Чарнецький та ін. Дещо пізніше і з не меншою інтенсивністю з'являється критична рецепція творчості авторки і на підросійській Україні (і не рідко російською мовою). Пов'язана ця діяльність з іменами Л. Старицької-Черняхівської, С. Русової, В. Перетца, А. Ніковського (Ан. Василька), С. Єфремова, С. Черкасенка та ін. На жаль, далеко не завжди такі праці вирізнялися об'єктивністю, глибиною та адекватним досліджуваному предметові інструментарієм. Лишень критична дискурсія хатян (М. Євшан, М. Сріблянський), без огляду на своєрідність ідейно-світоглядної платформи групи, зробила поважний крок до належного поцінування доробку Лесі Українки.

На диво, а, можливо, навпаки, у цьому є своя лргічна закономірність, надаються до такого ж схарактеризування і оцінки творчості О. Олеся. Датувати їх слід 1906 р. (виступи М. Сумцова) й ілюструвати сливе тими ж іменами І. Франка, С. Русової, Х. Алчевської, А. Ніковського, С. Єфремова, С. Черкасенка та ін. Попри чи не одностайно хвалебний тон прихильників консервативно-народницького напрямку, присутніх критичних візій їм запропонувати не вдалося. Тільки по-справжньому полемічні, гостро-дражливі навіть статті М. Сріблянського, М. Євшана, А. Товкачевського, (Олесевиx товаришів по "Українській хаті") дали поважніші, хоча так само далеко не в усьому задовільні, тим більше, достатньо вичерпні результати.

Суттєво, якщо не докорінно, змінилася ситуація у наступний культурний період – міжвоєнний. Саме цією добою слід позначувати початки серйозного наукового вивчення феномену літератури порубіжжя: зокрема і найперше у її ключових постатях. Пов'язано цей процес найперше з діяльністю митців і науковців т.зв. неокласичного кола. М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Б. Якубський, В. Петров, Є. Ненадкевич та ін. ненастанно займалися вивченням, виданням і популяризацією спадщини Лесі Українки: за неповні вісім років випущено два зібрання творів (у 7-ми і 12-ти томах!), пів десятка монографій, до сотні статей. Саме ці найбільші інтелектуали переконливо довели і назавжди утвердили письменницю ключовою фігурою її епохи й загалом цілої історії національної культури. І водночас саме неокласики “детронізували” О. Олеся, хоча саме його (от парадокс!) замолоду визнавали королем вітчизняної лірики і своїм агітатором-навчителем в українстві. Вірність кумиру юності зберегли хіба його однолітки – М. Грушевський, С. Єфремов, С. Русова, але їхні виступи 1920-х рр. уже не виглядали настільки переконливими, як колись. У загальних рисах означена ситуація зберігалася й у науковому просторі Західної (підпольської) України та еміграції. Праці старших колег Ф. Колесси, М. Рудницького, В. Сімовича та авторів молодшого кола М. Гнатишака, Д. Донцова, Є. Маланюка так само віддавали пріоритет Лесі Українці й, так би мовити, належне місце Олесеві (хоча у цьому випадку насправду не обходилося і без упереджень).

Окреслені тенденції зберігалися й у наступному періоді, який хронологічно можна позначити добою від повоєнної до відновлення незалежності. Назвати цей етап тільки “радянським” не випадає з огляду на величезну працю (справдешній контрдискурс свободи) діаспори. Зрозуміло, що як і раніше пріоритет у сфері наукових і/чи ідеологічних інтересів, з урахуванням масштабу постаті, лишався за Лесею Українкою. Так склалося б навіть без огляду на своєрідну преференцію, котру вона отримала на Батьківщині внаслідок заборони (майже чвертьстолітньої) накладеної цензурою на емігранта-Олеся. Його повернення у рідний культурний простір почалося фактично з другої половини 1950-х рр. і, за іронією цього разу справедливої історії, зусиллями останнього з “п'ятірного грона” М. Рильського. У співпраці з О. Бабишкіним він 1958 р. за власною передмовою видає книгу вибраного поета та активно, як

і названий літературознавець, виступає зі статтями про нього у періодиці. Також у цих жанрах працюють І. Драч, С. Крижанівський, А. Перепада, В. Фещак, В. Яременко. Новий виток читачького інтересу і, як наслідок, наукової рецепції творчості О. Олеся припадає на останні роки існування радянської імперії, коли ослабла залізна завіса і в Україну почала повертатися творчість митців-емігрантів. Найактивніше на цьому полі працюють Р. Радішевський та Г. Петров. Заслуга першого із названих дослідників в упорядкуванні й виданні 1990 року двотомника вибраного (понад півтори тисячі сторінок) письменника: вірші, драми, проза, переклади. Увіч це було продовження і через перебрання на себе питомих обов'язків перевершення зусиль діаспорних науковців М. Антоновича, В. Державина, З. Генік-Березовської, О. Зілинського, І. Качуровського, Г. Костюка, М. Неврлого, О. Оглоблина, П. Одарченка та ін. Адже саме вони (фактично від 1940-х рр.) працювали у царині вільного від ідеології олесезнавства.

Без перебільшення неоціненним був внесок закордонного українства й у царину науки про Лесю Українку. Початок цьому покладено перевиданням у Нью-Йорку (1954–1955 рр.) міжвоєнного дванадцятитомника письменниці. Також в Америці, за активної підтримки Української Вільної Академії Наук вийшла праця О. Косач-Кривинюк “Леся Українка: Хронологія життя і творчості” (1970). Книга побачила світ не останньою чергою заходами наймолодшої сестри письменниці І. Косач-Борисової, яка й сама залишила чимало цінних праць мемуарного характеру. Також вартують особливої уваги виконані в ідеологічно й методологічно вільному просторі літературознавчі дослідження старшого Л. Білецький, Ю. Бойко, Р. Задеснянський, Ю. Лавріненко, П. Одарченко, Б. Романенчук, Я. Рудницький та молодшого Р. Веретельник, З. Генік-Березовська, Л. Залеська-Онишкевич, Н. Іщук-Пазуняк, Р. В. Кухар М. Ласло-Куцюк поколінь науковців.

А все ж основна робота, навіть попри ідеологічно-цензурну деструкцію, відбувалася в Україні. Тут діяльність розгорталася у двох паралельних площинах: індивідуальної свідомості громадянина у його бажанні стати собою та культурного надбання окраденого спадкоємця, який прагне повернути своє. Упродовж трьох десятиліть виходили зібрання творів Лесі Українки: п'яти- (1951–1956), десяти- (1963–1965) і до сьогодні найповніше дванадцятитомне (1975–1979).

Хоч і прийняті з певною осторогою (побоювалися і, як показав досвід, небезпідставно, фальсифікацій), зібрання творів званої авторки спричинилися до пожвавлення суспільно-гуманітарної думки. Головне ж – до читання, осмислення і переосмислення, здавалося б, знаного, а насправді чи не цілком нового матеріалу. Зрушення фіксувалися й у всуціль зарегульованому науковому просторі, де цікавими поставали й індивідуально-монографічні пошукування О. Бабишкіна, Н. Вишневської, А. Гозенпуда, М. Деркач, І. Журавської, А. Костенка, Н. Кузякіної, Л. Кулінської, В. Курашової, В. Святотця, О. Ставицького, С. Шаховського та ін. Готувалися й цілі колективно-дослідницькі проекти, як, приміром, “Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження” (I–III тт., 1954–1961), два видання (1963 і 1971 рр.) спогадів про письменницю, збірники наукових праць і документів, альбоми тощо.

Здобутки попередників стали надійною основою для новітнього етапу вітчизняної філології, який бере відлік з відновлення державності. Саме у 1990-х рр. з’являються праці науковців, що починали свою діяльність ще за радянських часів і свободу пошуку яких обмежувала система. Г. Аврахов, І. Денисюк, Л. Мірошниченко, М. Мороз, О. Рисак, Т. Третьяченко пропонують власне, вкрай цікаве перепрочитання життєвого і творчого шляху Лесі Українки. Употужнюють це поступування здобутки академічного літературознавства, класичні традиції якого так само зазнають постійного оновлення. Етапними тут видаються студії, як правило монографічні, А. Бичко, І. Веретейченко, Т. Вірченко, В. Гуменюка, І. Дзюби, М. Кармазіної, А. Криловця, Н. Малютіної, Л. Масенко, Т. Мейзерської, О. Огневої, Л. Скупейка, О. Турган та ін.

А вже з другої половини 1990-х тон в науці про Лесю Українку починають задавати авторки так званого феміністичного напрямку: В. Агеєва, Т. Гундорова, О. Забужко, Н. Зборовська, С. Павличко. Їхні студії, ясна річ, значно ширші умовно окреслених напрямом гендерних полів. Адже ішлося до актуалізації надзвичайно широких ідейно-світоглядних (контекстуально міждисциплінарних й інонаціональних) блоків філософії, культурології, релігієзнавства, історіософії, соціології, лінгвістики та цілого арсеналу малознаних ще у нас дослідницьких методик. Стратегічно суголосними такому фронтальному (мабуть, найадекватнішому до універсального феномена Лесі Українки) “наступові” постають праці (більшість

монографічного жанру) О. Вісич, О. Галети, Л. Демської-Будзуляк, Н. Колошук, С. Кочерги, Г. Левченко, С. Михиди, М. Моклиці, Я. Поліщука, Р. Тхорук та деякі ін. Вартують окремої згадки самовіддані зусилля Т. Скрипки розвивати такі, на жаль, мало популярні сьогодні напрями родинної і персональної письменницької біографістики та мемуаристики.

Свої здобутки (порівняно куди скромніші) і труднощі (відповідно, значно відчутніші) є і в новітньому олесезнавстві. Перші роки відновленої незалежності стали, що закономірно, часом повернення емігрантської спадщини митця. І очевидно, що передусім відсутність повноформатної практики її читання та вивчення (власне, наукової традиції), спричинилася на цьому етапі до переважно тільки доривчих або ж принагідних студій. Щоправда авторами таких праць були досвідчені, фахові науковці, зусиллями яких дійсно закладалися умови нового дискурсу: І. Денисюк, Л. Дем'янівська, П. Дунай, Ю. Ковалів, Л. Мороз, В. Погребенник, Р. Радишевський, П. Хропко, В. Яременко, а пізніше Г. Бурлака, К. Голобородько, М. Жулинський, М. Кодак, Н. Малютіна, О. Рисак, М. Сулима та ін. Ситуацію почали виправляти молоді дослідники, поміж іншого і темами своїх кандидатських дисертацій (Н. Лисенко, О. Олійник, Р. Пархомик, Р. Тхорук, О. Цалапова, І. Чернова та ін.). Також належить згадати роботи Л. Голомб, Л. Горболіс, Л. Завалій, О. Камінчук, Т. Конончук, М. Кудрявцева, Р. Рудика, Т. Ткаченко. Осібно треба говорити про діяльність Н. Лисенко. Вона з кінця 1990-х рр. і до сьогодні невинно трудиться над описом і впорядкуванням великого Олесевого архіву (продовжуючи справу почату ще Р. Радишевським), фахово готує до видання спадщину митця, зокрема такі цінні біографічні матеріали, досліджує його життєвий і творчий шлях.

За понад як століття зроблено українськими критиками й науковцями таки чимало. А все ж відчувається ще потреба в аналітико-синтетичних дослідженнях, які б у порівняльно-типологічному наративі "взаємонасвітлення" змагали до увиразнення складних процесів становлення й розвитку знакових митців свого часу. Більше того, претендували на евристично-гносеологічну панорамність описуваного періоду – ключового у тягlostі вітчизняного націогенезу, зокрема постанні модерної української спільноти та нової української людини. Пропонована книга – скромна спроба

досягнути цього. І водночас – це тільки один із варіантів прочитання невичерпної теми раннього українського модернізму в його творцях і творах. На часі употужнення заявленого дискурсу іншими знаковими іменами “порубіжного канону”. (Цікаво, що у традиційно “лірикоцентричному” нашому письменстві на цій стадії розвою найпотужніше проявилися епічні й драматичні обдарування!). У контекстах “відцентрового ядра” мусить ітися про ще одного провідного драматурга епохи і блискучого прозаїка В. Винниченка. Осібною у виокремленому (з небувалою до того в національній літературі силою!) просторі “жіночого письма” складеться розмова про творчість новелістки і повістярки О. Кобилянської та драматурга й прозаїка Л. Старицької (Черняхівської). Не менш актуальними видаються й постаті поета і прозаїка, одного з двох “побратимів Лесі Українки”, А. Кримського та чільних епіків доби – М. Коцюбинського та В. Стефаника.

У когорті чільних митців доби раннього модернізму її найбільший драматург і її найпроникливіший лірик виступали під псевдонімами. Літературне ім'я, обране Оленою Пчілкою доньці, яка охоче його прийняла (а чи могла не прийняти?), стало і знаком свідомо ствердженої національної приналежності, і виявом невичерпних духовно-естетичних потенцій універсального генія. Дарімено коханої Віри, яка уперше так почала звертатися до нареченого, виявився не менш значущим і для її обранця. Коли, звичайно, прийняти таке зрозуміле творчим особистостям переконання, що слова і сенси знаходять та обирають людей, а не навпаки.

Марина Цвєтаєва у роздумах над культурою російського “срібного віку” доводила, що добровільна відмова од хресного імення означала, поміж іншого, добровільне ж таки зречення батьківства, метафорично – переємності, спадковості, традиції. Понад це, таку людину чекав складний випробуваннями й можливостями шлях, де панує “полная и страшная свобода маски: личины, не-своего лица” й водночас “полная безответственность и полная беззащитность”⁵⁸. Очевидно не все зі сказаного можна прийняти цілковито, але й у значущості окреслених координат буття сумніватись не доводиться.

Один із привідкритих локусів для українських митців постає надособливим. “Беззахисність”, навіть оминаючи суто практичні конотації, – то чи не найточніше означення життєтворчості Олександра Кандиби-Олеся. У дивом зацілому вірші 1897 року – зверненні за благословенням до Всевишнього – таке земне приділення не просто прочувається, але вимолюється: “О Боже мій милий! Пошли мені розум! / Пошли мені серце, пошли мені душу, / Щоб добре любила і коїть не вмiла / Ніякого зла!..”⁵⁹. Апеляція до Отця Небесного як

⁵⁸ Цвєтаєва М. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) // М. Цвєтаєва. Соч.: в 2-х т. – Мн.: Нар. асвета, 1988. – Т. II. Проза. – С. 272.

⁵⁹ Олень О. Моє благання // О. Олень. Тв.: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. I. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – С. 568.

опори і захисту від жорстокого світу – окрема й цікава тема в олесе-знавстві. Тепер же слід вказати на постать батька письменника в його фізичній, а радше, символічній ролі-присутності у житті сина.

Іван Кандиба скінчив самогубством, коли Сашкові ледь виповнилося одинадцять. Зі зрозумілих причин обставини цієї смерті (справді заплутані) від дітей приховували. Аж дочекавшись повноліття, син зумисне їде до Астрахані, де батько служив чиновником на рибних промислах, аби з'ясувати деталі. Відтоді й назавжди в Олеся залишиться, як точніше сказати, травма втрати, комплекс недолюбленості, брак чоловічих впливів, що так виразно позначається на його особистості. У спробі мемуарної праці (1921), обірваної порою раннього дитинства, автор дуже загально, відсторонено, а все ж з відчутною тривогою і зачаєною любов'ю фіксує такі далекі, але напрочуд свіжі враження шести-семирічного хлопчика. «Батько, але так рідко його бачу! Він вічно подорожує і лише позаторік був у Верхосулці. Він дав Василю (наймит діда – *Р. С.*) руб! Його всі люблять, це я знаю, а більше нічого. Він ніколи мене не б'є (на відміну од матері, яка за кожної слушної нагоди дає йому “шльопанців” – *Р. С.*) і тільки часом говорить холодним голосом до мене. Взагалі, діди для того, щоб лаяти когось вранці, їздити на дрожках, давати віжки в руки і їздити в Будилок, а батьки – щоб подорожувати, з'являться несподівано, давати Василю руб (сім'ю, що жила порівняно заможнo, утримував батько – *Р. С.*), залишати по собі глибокий і ясний слід, і знову зникати»⁶⁰.

Утрату батька, яку хлопчина пережив непросто, невдовзі було “посилено” ще однією жахливою насильницькою смертю – рідного дядька (по батькові) замордованого грабіжниками. Чи не ці події й струсонули єство малого Сашка, заклавши початки майбутніх нервових хвороб, комплексів і фобій. Не дарма ж цитовану автобіографію він починає нібито й іронічною, жартівливою, а разом моторошною

⁶⁰ *Олесь О.* [Автобіографія] // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2009. – Т. IV. – С. 164.

На сьогодні відомо кілька різних обсягом і фактажем спроб автобіографії письменника. Готував їх не дуже радо, лишень піддаючись умовлянням приятелів або ж особливо настирливих критиків чи видавців. Нехіть до такого жанру пояснював дуже просто і, згадаймо його колег-сучасників – Лесю Українку, М. Коцюбинського, В. Стефаника – переконливо: з усім, чим можна виявити себе справжнього, і навіть понад те, не крився у творчості. Так це чи ні, ясна річ, можна і, вочевидь, треба не те щоб перевіряти, а з'ясувати, уточнювати, зіставляти.

заувагою: “Випадок свого народження на світ я вважаю одним із самих нещасливих випадків в моїм життю, але я не мав можливості перешкодити йому і став рахуватись з ним як з фактом”⁶¹.

По втраті батька й годувальника сім'я опинилася у скруті. На щастя, волю, несподівану навіть для рідних, проявила двадцятисемирічна вдова. Вона, за родинними переказами, поховавши чоловіка, лишилася з трьома дітьми й трьома карбованцями сам на сам зі світом. Аби втриматися на плаву (ситуація, коли це можливо, ще більше загострилася по смерті її батька – улюбленого Сашкового дідуся) мати заклала щось на кшталт пансіону для гімназистів, узявши на себе клопоти домогосподарки. Вдруге заміж вона не виходила, оберігаючи почуття дітей. А доглядати за ними, особливо за пестунчиком-хлопчиком, допомагала її бездітна сестра Наталія. Фактично з цього часу і, як би несподівано це не звучало, до кінця життя Олександра Кандибу оточували, ним опікувалися й безмежно підносили саме жінки. І він, як міг, відповідав щирими почуттями.

У дитинстві й навіть у підлітковому віці вплив матері, що її почуття син означував полюсами, дослівно “любові – ненависті”, був чи не визначальним. Найбільше вона потерпала, наче щось прочуваючи, за майбутнє своєї непокірної дитини, про яку ще її мати – Сашкова люба бабуня – “пророче”, як пізніше іронізуватиме онук, казала, що (вочевидь на взір батька Івана) “Не буде з його хозіяна”⁶². Сестри поета водно підтверджують цей зворушливий зв'язок. “Мати бачила: брат захоплюється поезією і це перешкоджає його навчанню, – згадувала Ганна. – Вона боялася, що це заняття не дасть йому можливості закінчити школу. Але водночас бачила, як враження від кожного явища природи, людей, їхніх страждань бурхливо кипіли в його грудях і прагнули вирватися з серця і вилитися у поезіях. Люблячи одне одного, вони в той же час глибоко страждали”⁶³. Підхоплює та розвиває тему витоків братового таланту і Марія: “Спостережливість й любов до природи

⁶¹ Там само. – С. 155.

У наступному абзаці автор пише про “новину”, якою стало його народження для батьків. Але й вони, дослівно, мусили “помиритися з сією несподіванкою”. А пам'ятає себе поет з дуже ранніх літ і колоритно ці перші враження від світу занотовує.

⁶² Олесь О. [Автобіографічний лист] // Спадщина... – С. 151.

⁶³ Грекова Г. Чумацького роду // “Поет з душею вогняною”. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К.: Дніпро; Нью-Йорк – Київ – Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 12.

розвинула в ньому мати, а талант мав од Бога! [...] Стати літератором – ось була його заповітна мрія. Але як це зробити? Хто дасть пораду? Цього він не знав і йшов туди, куди штовхало життя”⁶⁴.

Наче противагою стихійному і суттю, і шляхом розвою обдаруванню Олександра Кандиби, талант Лариси Косач мав тривкіші основи, також і в сенсі пильного заохочення й підтримки. Настільки пильного, що вже у зрілому віці письменниці, звіряючись Кобилянській, умови становлення котрої були близькими до Олесевих, обстоюватиме переваги природної, навіть анархічної свободи над хай і найчуйнішою опікою. З дитинства і також упродовж всього життя її оточуватиме увага й турбота рідних. Особливими, як і в Олеся, склалися взаємини з матір’ю, якій (і обидві це знали) донька завдячувала і своїм другим, мистецьким, народженням. Утім, авторитет (дехто говорить про авторитарність) Олени Пчілки не заходив аж так далеко, аби пригнічувати чи свавільно корегувати творчі нахили дітей. А тому імення Українка під цим оглядом слід трактувати швидше як дар-емблему, дар-форму, родинний герб (Українцем підписував деякі свої праці М. Драгоманов), аніж дар-зобов’язання, дар-програму, від якої не вольно відступитись⁶⁵.

⁶⁴ Голубєва М. Мій брате дорогий // Там само. – С. 13.

⁶⁵ На увагу заслуговує і сама гендерно маркована, сказати б, рівноцінна полюсами чоловічий – жіночий форма мистецьких імен, котрі добирала дітям (і собі) Олена Пчілка: старшій доньці Ларисі – Леся Українка, молодшій Ользі – Олеся Зірка; синові-первісткові – Михайло Обачний. Що могло бути і навпаки (бо без материнського догляду (!), пам’ятаючи про не прості узаємини свекрухи й невістки) свідчить приклад дружини Михайла і Лесиної подруги з дитячих літ Олександри Судовщикової, котра в літературі виступала як прозаїк Грицько Григоренко. І в цьому імені, як і в творчості номінанта / номінантки відлунюють традиції раннього народництва, зокрема досвід одного / однієї з його ключових постатей – Марка Вовчка.

Псевдонім Олександра Кандиби також примітний джерелом походження – особою дарувальниці. Очевидно, що не тільки звідси ніжність, м’якість, навіть жіночність його звучання й смислових конотацій. Усі вони напрочуд відповідають номінантові – і людині, і митцеві. Означена родинна традиція і тут отримала своє продовження, але вже формою внутрішнього заперечення, в особі старшого сина письменника Олега. Прибране імення Ольжич тільки першим складом, наполовину (?) повторює батькове. Натомість доля й творчість цілковито виявляють пов’язаність з відлуннями й сенсами його владно-вольового імперативу. Апелювати можна і до суто мистецьких інтенцій, зокрема восьмої Олесевої збірки “Княжа Україна” (1920 р., написання, 1930 р., публікація). І хоча сам автор згодом відгукувався про цю “поетичну історію середньовіччя” геть іронічно, у своєму жвавому ідейно-художньому і ненав’язливому дидактичному ключах книга адресувалася (й імпонувала!) підлітковій аудиторії. Цілими гронами віршів-історій у “давньоруській частині” прописано життя й діяння духовних патронів малого Олежика (на той час йому 13 і він розлучений з батьком радянським кордоном) – князя Олега і княгині Ольги.

Емблематичним і також більше духовним, навіть сакральним слід розглядати й материн подарунок на дев'ятнадцяті іменини доньки – вишуканий альбом-нотатник зі сріблястим тисненням “Poèsie”. У такі фоліанти панночки (або кавалери для них) списували популярні вірші. Ольга Петрівна, однак, була достоту певна, що Леся спроможна заповнити усі сторінки оригінальними творами. Поміж іншого, це засвідчує і до цього спонукає дарчий напис. Відкриває його поезія, мовою оригіналу, найвідомішого французького романтика, де фінальною така строфа: “Схилившись отут біля тебе, / Даю щонайкращу перлину, / Яку тільки маю у себе, – / Даю тобі думку свою”. Далі йде досить своєрідне святкове побажання, котре теж завершується римованими рядками, тепер уже з А. Фета: «Списала сі вірші в первотворі: думка їх відповідає моїй, а форма віршів, зложена найвеличнішим, незрівняним митцем, Віктором Гюго, нехай буде тобі зразком, бо отсю книжечку призначаю для твоїх власних писань. Розглядайся навколо, де не будеш, і пиши, я певна, що тоді в сій книжці з'явиться не мало “poèsie”. Поезія є всюди, хоч не всякий її бачить: “Тільки пчола пізнає / Мед, затаєний в квітці, / Тільки поет на всьому / Бачить прекрасного слід!”»⁶⁶.

Схожий альбом у подарунок отримав від рідних і дев'ятилітній Сашко. І вже тоді він заповнив його власними поезіями. Але, переховуючи під стріхою дідової хати, загубив чи, як жартували, віддав у мишачу бібліотеку. Певно, що робити з цього, хоч і показового випадку висновки про недбалість до написаного, таку згодом притаманну поетові, було б надто поспішно. Але ставлення родини до вправ юного віршувальника це увиразнює. Заохочувати й розвивати його талант справді виявилось нікому. Щоправда через багато років він згадуватиме батьків як людей, що заклали не тільки міцні моральні підвалини його виховання (особливо тут глорифіковано, навіть на рівні сюжетів-апокрифів, батька), але й естетичні уподобання (звідси згадки про “поетичну натуру” матері, її любов до музики і майстерну гру на гітарі, захоплення поезією Шевченка, Некрасова, Нікітіна, Козлова). Та, звісно, вони, як і дядьки та тітки, не могли дати йому й частини того, що давали за цих умов рідні Ларисі Косач. Саме батьки, а ще дядько Михайло, забезпечили їй

⁶⁶ Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Репринт. вид. – Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – С. 113–114.

більш ніж повноцінну освіту. А що вийшло це поза офіційним шкільництвом, то, очевидно, й на краще.

Коли постало питання подальшого навчання підлітка, що мав за плечима двокласне училище, перебування у якому називав мукою: «“Науки” не любив і школу згадую як катівню»⁶⁷, дядько запропонував землеробську школу, обіцяючи вносити платню і утримувати небожа. Останнє й вирішило справу. До обраного фактично за нього фаху Олександр особливого потягу не відчував, навіть попри справжню любов до природи. Ставлення до навчальної програми, основу якої складали такі профільні предмети, як свинарство, заготівля кормів тощо, пізніше висловить лаконічно: “Наукою не захоплювався, учився аби скінчити”. Додаткове ж пояснення сказаному дасть трьома наступними реченнями: “Перебував великі злидні. Мусив бути письменником (курсив мій – Р. С.). Товаришував зі селянськими хлопцями, прислухався до мови, записував пісні”⁶⁸.

Випробувань, що їх зазнав майбутній поет, справді не передати короткою фразою. Після смерті дядька-благодійника мусив не тільки дбати про себе, а й допомагати родині. Довелося спробувати всього: давати приватні уроки, співати у церковному хорі, виступати статистом в харківських театрах. Якби не заповітна мрія, то хтозна, чи витримав би все це. На щастя, трапився справжній учитель словесності О. Песочин, що увійшов в історію школи фразою, якою любив звертатися до учнів: “Кандиба – ледар, але розумніший за вас усіх!”. Чуйний і освічений педагог відкрив своєму улюбленцю світ російської символістської поезії – К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого. Під його опікою Олександр із приятелем-однокашником, пізніше російським прозаїком К. Тренювим, випускали рукописний журнал “Комета”, де містили й свої художні спроби.

На цей же час припадає і серйозне захоплення театром. Щоб подивитися українську виставу міг узимку покрити пішки дванадцять верстов переметеного шляху. Пробував себе і в амплуа комічного актора, навіть після однієї постановки, як не без гордощів згадував, уद्याчна публіка винесла його на руках, і драматурга (п’єса “Родная глушь” поза дружнім колом успіху не мала). Та попри літературний провал, сильніше вабило письменництво, а не сцена.

⁶⁷ Олесь О. Автобіографія // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 48.

⁶⁸ Там само. – С. 49.

Утішаючись сподіваннями, що саме хист белетриста дозволить в майбутньому утримувати себе, юнак розуміє і необхідність подальших студій. Із хліборобської школи вдалося вийти лише за т.зв. другим розрядом, що відкривало не надто осяйні перспективи. Але він наважується стати вільним слухачем агрономічного відділу Київського політехнічного інституту. І все ніби складалося на добре. Студент, сповнений мрій про славу вченого-винахідника, з ентузіазмом береться досліджувати впливи нещодавно відкритого електричного струму на вегетацію рослин і стимуляцію ґрунтів. На жаль, прозаїчна, але фатальна причина – брак коштів на оплату курсу – змушує, всього через кілька місяців, покинути навчання. Але наміру здобути вищу освіту не полишає. Працює на посаді практиканта у маєтках промисловця Харитоненка вдається поєднувати з підготовкою до іспитів. 1903 р. він вступає до Харківського ветеринарного інституту й одночасно, щоб мати змогу навчатися, на службу земським статистиком. Через п'ять років курс успішно закінчено. Були у випускника наміри податися в науку ще й до Петербургської військово-медичної академії, то більше, що підтримувала його у цьому й тамтешня українська громада. Але обов'язки перед родиною, найперше дружиною та сином-немовлям, і вже укотре грошова скрута стали на заваді. Так скінчилася пора пошуків та студій і почалося сповнене гризот і випробувань доросле життя.

Оглядаючи етапи становлення Олександра Кандиби, М. Зеров у дещо, як видається, надмірному запалі обмежує середовище, оточення й впливи на майбутнього митця лишень колом дрібно-містечкової, сливе міщанської “кляси” і її культури. «Мусимо визнати, – констатує критик, – його (життя юнака – Р. С.) порівнюючу бідність на літературні стимули та громадські враження. Тут нема ні спеціальної літературної освіти, як хоча би у Самійленка, ні глибоко пережитих впливів ідеологічних, як у Лесі Українки з її драгоманівською наукою та соціалістичною лектурою, ні практичної роботи і планів народника, як у Коцюбинського з його “тарасівством” і такими оповіданнями як “Посол Чорного Царя”»⁶⁹. Такі й значно гостріші (чільний неокласик все ж був у міру толерантним) закиди у провінційності, недосформованості й навіть,

⁶⁹ Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування // М. Зеров. Тв.: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. II. Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 540.

сказати б, неповносправності Олеся-митця і громадянина частогусто визначалися епохою, до якої належали їхні автори та ще особистими уподобаннями. Спростування цих оцінок почали лунаати ще за життя письменника (але майже ніколи від нього самого).

Найцікавішими видаються умови формування творчої особистості, зокрема у національному вияві. Перші художні враження дев'ятирічного Сашка заримовано російською. У підлітковому віці з'являються вірші й рідною мовою, але більш принагідно, ніж послідовно. Твори поважніших жанрів – поеми, драми, прозу – він пише “общелитературным языком”. Мовна ж стихія в обставинах тогочасної України чи не автоматично виявляла етнічну і, що важливо, громадянську приналежність. Тому цей вибір, що мав бути і свідомим, і вольовим заразом, визначав не тільки коло спілкування, але й долю, покликання, а у діячів культури ще й творчу реалізацію.

Олесь може бути прикладом людини, що виростала на перетині двох світів, другий з яких, чужий, внаслідок державної підтримки, домінував в усіх суспільнозначущих сферах над питомо своїм. І тому провідний поет сучасності, автор найуспішнішої, після Шевченкового “Кобзаря”, збірки лірики у зачині листа до старшого товариша мусить застерігатися: “К большому огорчению, я настолько плохо знаю свой родной язык, что часто прибегаю к языку русскому для точного свершения своих мыслей”⁷⁰. І це пише митець, якого, поміж іншого, підносили саме за багату й мелодійну мову!

Порівняно з більшістю колег-сучасників, на цьому полі молодий Олександр Кандиба справді мав гірші стартові позиції. По суті, єдино приступним йому інтелігентським чи й просто вищим культурним середовищем було російське. Та поза тим він зробив свідомий вибір на користь рідної традиції. Зрозуміло, що роль тут зіграла сукупність факторів, які, употужнюючи одне одного, дали кумулятивний ефект. Але для їхньої співдії потрібна була точка біфуркації, особливо принагідний момент. І насправду рідкісний випадок, момент цей можна локалізувати хронологічно. Йдеться про 1903-й – знаковий рік у житті майбутнього письменника. Цьогоріч він став харківським студентом і, нав'язавши необхідні знайомства, увійшов до середовища української Громади міста, де й отримав перші професійні (переважно схвальні) відгуки на свою творчість. Тоді ж зустрівся

⁷⁰ Олесь О. Лист П. Стебницькому [після 1907] // “Поет з душею вогняною”... – С. 157.

зі своєю майбутньою дружиною, безстужевою Вірою Свадковською. А у серпні в колі культурної спільноти країни став учасником свята відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві. За тієї нагоди молодий поет отримав можливість виступити з власними віршами перед українською аудиторією, де були і чільні представники старшої та молодшої літературних генерацій. Тому 1903 р., хоч у друці дебютував лише 1905-го, і вважається початком його творчого шляху, що безперервно триватиме понад чотири десятиліття.

Полтавські урочистості стали тими світоглядною віхою та остаточним аргументом-доважком, що про них ішлося вище. Принаймні С. Єфремов, активний учасник і співорганізатор дійства, запевнятиме, що саме серпнєве ушанування автора "Енеїди" виявилось днем національного народження багатьох українців. А ще один авторитетний очевидець, через два десятиліття згадуючи і осмислюючи ті події у контексті Олесевої біографії, писатиме: «Ол. Ів. Кандибі се свято, крім того всього, дало нагоду познайомитись з українськими діячами і письменниками, що зібрались там з різних кінців України, й інтуїцією поета відчув він надходячу силу українського відродження. Обмін гадками з новими знайомими поміг йому знайти себе, переконавши в неприродності пробування в позиції українського і російського письменника, на яку його поставила була російська школа. [...] Пробирав свої сили одночасно в поезії українській і російській. Обидві дороги стелилися перед ним. Аж Полтавське свято вирвало його з рядів "безразличних і обоюдних" (кажучи старим книжним терміном). Він вийшов із тої верстви, що так довго вважалася нормальним явищем українського життя: з-поміж тих людей, що однаково хотіли бути і "Малороссами" і "просто Русскими" і вносили тим безконечне баламутство в відносини до українства своїх і чужих»⁷¹.

Вагу пережитого для себе, та й для інших учасників урочистостей, охоче визнавав і сам Олесь. Епістолярні відгуки й автобіографічні нотатки виразно це засвідчують. Сльози, які він помічає в очах співвітчизників і не криється зі своїми, загальне піднесення, у його випадку посилене літературним тріумфом, знайомства

⁷¹ Грушевський М. Поезія Олеся [Передмова до видання О. Олесь. Вибір поезії (1903–1923). – Прага, 1924] // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. В 4 кн. – Кн. І. Культурно-історична епоха модернізму. – К.: Аконт, 2001. – С. 424–425.

з відомими людьми та відчуття співпричетності чомусь великому, справжньому, все це спонукає, за власним зізнанням, до навчання, боротьби, творчості. “І хотілось, – читаємо в пізнішому листі Стебницькому, – всі свої сили, всю свою душу віддати красивій ідеї відродження Країни, в яке я вірю так, як в своє існування, яке зачаровує мою душу собою і окрашає сірі дні загального безвір’я і розчарування”⁷². У віршах, написаних під свіжими враженнями, також домінує цей піднесений настрій, а ще надія на художнє слово, здатне, і ця метафора наскрізна, пробудити / оживити “сонні / мертві душі”. Хоча для здійснення такого чину, особливо у другій його частині, мабуть, потрібно (автор змушений це визнати) сягнути потуги богів. І він шкодує, що богом стати не може. Симптоматичне, як згодом виявиться, зізнання.

Щодо особистих контактів, то найбільше враження на поета справив одесит Іван Липа – співзасновник “Братства тарасівців”, редактор альманаху “Багаття”, де О. Кандиба і дебютує. Саме цього старшого товариша, а ще двоюрідного брата Петра Радченка, “затятого українофіла” і прозаїка-аматора, незмінно називатиме він своїми проводаторами на шляху національного самоусвідомлення.

Хід Олеся до себе як українського митця не унікальний. Однак більшість письменників його покоління, і тих, хто був у Полтаві, і хто не зміг приїхати, навіть на два роки молодший В. Винниченко, станом на 1903 р. мали уже не тільки ім’я, а й визначені культурні, громадсько-політичні, словом, світоглядні переконання. Вони не потребували інтуїтивно, мовляв Грушевський, чи ще якось відкривати саму можливість і реальні потенції відродження українського проекту. Його розбудова віддавна, а для декого то й з народження, зробилася і працею, і життєвим призначенням. Безперечно, для усіх згадана подія склалася неабияким святом, але духовним нащадкам Котляревського це, поперед усього, виявляло дієвість покладених зусиль, стратегічну точність обраного курсу. І навернення неофітів (на кшталт Олександра Кандиби), що прозрівали до нового життя й великих звершень, – яскраве цьому підтвердження.

Леся Українка приїхала до Полтави з матір’ю. Загальна атмосфера дійства зачепила і її. Та особливих емоційних потрясінь, зі згаданих причин, не завдала. У її житті це була важлива, але не

⁷² *Олесь О.* Лист П. Стебницькому [1909] // “Поет з душею вогняною”... – С. 155.

визначальна подія. Письменниця, як свідчать очевидці, трималася кола старших товаришів. Тільки на відкритті пам'ятника стояла поруч зі своїм недавнім чернівецьким знайомим студентом В. Сімовичем. Почуваючись до обов'язку перед гостями з південно-західної України, вона, мірою сил, намагалася опікуватися ними, зокрема у випадку, коли їхній статус іноземців дехто з молодих наддніпрянців пробував використати для збурення протестних настроїв. Було ж очевидно, що це могло призвести не лише до висилки галичан і буковинців, але й зриву урочистостей, що і так не минулися без скандалу через заборону виступати на засіданні рідною мовою.

Як свідчать протоколи столичного Департаменту поліції, Лариса Косач як особа пов'язана з М. Кривинюком, негласно веденим жандармськими шпигами, також під той час внесена до списку підозрюваних. Її приватне листування виявляє, що зроблено це було не випадково. Адже і до Полтави вона привозила папери, призначені Кривинюкові, і пізніше звітувала йому про полагоджені (але відомі тільки їм) доручення у Києві. Звідти у середині вересня 1903-го, звіривши недокінчені, також і політичні справи товаришам, письменниця і вирушить до Грузії, яка надовго стане місцем її проживання. Останнє тривале повернення на Батьківщину відбудеться тільки за два роки, коли країну струсонє лютнева революція.

Події 1905-го по-різному впливали на інтелігенцію. В історіографії усталилася думка, що ця верства була серед головних ініціаторів народного здвигу, який, за великим рахунком, зазнав поразки. Її причини також узалежнювалися від становища культурно-інтелектуальної еліти, зокрема взаємин з іншими суспільними прошарками. Історики, також історики літератури, наступного, ранньорадянського періоду особливо на цьому загострювали. За типову може правити теза П. Филиповича, який головну колізію тієї доби вбачав у відсутності означеної соціальної взаємодії. Він переконував, що пролетаризація села сприяла не тільки постанню українського міста (його робітничого класу), але й "народженню нових кадрів української інтелігенції, що на полтавському святі вперше побачила своє зміцнення. Та становище цієї верстви не було виразним. Від широких селянських і робітничих мас вона була ще відірвана, хоч тими роками вже почали утворюватись революційні групи

й організації, що прямували до цього. Для багатьох цей шлях так і лишився незнайдений. Може бути, для цілого покоління в цьому полягала певна драма самотності інтелігентської, що й був її виразником в українській поезії того часу – Олесь”⁷³.

Погляди цитованого автора розділяли й посилювали не тільки колеги з неокласичного кола, але згодом і їхні ідейно-ідеологічні опоненти. Спричинялися такі підходи віяннями доби з її провідною в гуманітаристиці (і не тільки) методологією марксизму. Звісно, у баченні суспільного розвитку далеко не всі виступали ортодоксами нового вчення. Та у стосунку до попередників більшість виявляла поблажливо-іронічне ставлення як до, хоча б і за порівняно м’якими дефініціями все того ж Филиповича, “декласованих інтелігентів”, що тримаються хибної “інтелігентської віри” у наївне, давно застаріле “ідеалістичне розуміння історичних процесів” (усі формулювання автентичні). Навіть молодий червоний професор О. Білецький, що намагався не губити об’єктивних, суто наукових критеріїв, називаючи Олеся “романтиком-революціонером” і “українським Тіртеєм 1905-го”, відмовить йому в головному на тоді званні “народного співця”. Поета, на його думку, можна вважати тільки трибуном “тієї соціальної групи, що керувала революцією 1905 р. і яка до моменту підготовки нової пролетарської революції виявилася вже *програвшою* свою історичну роллю. Вона дійшла зі своїм трибуном до цього моменту, і коли дійшла, також опустила свої руки, як герой драматичної поеми самого ж Олеся” (йдеться про “По дорозі в Казку” – Р. С.)⁷⁴. З героєм названого твору співвідноситиме письменника й чільний критик свого часу М. Зеров, вказуючи, що Він, протагоніст драми, “образ і подоба самого Олеся, рядовий громадянин, якому обставини накинули чужу його природі роллю”⁷⁵. Перед цим,

⁷³ Филипович П. Олесь // П. Филипович. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 199.

⁷⁴ Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903–1923) // О. Білецький. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 26.

Палке поборювання молодими – Зеровим, Филиповичем, Білецьким та ін. – “культу” Олеся, спроби обмежити його впливи й значення міжреволюційними 1905–1917 роками можна, до всього, пояснити ще й поколіннєвим протистоянням. У запропонованому, суто критичному випадку, – спробами спростування актуалізованої М. Грушевським і підтриманої С. Єфремовим тези про національний універсалізм й узірцеву класичність автора “З журбою радість обнялась”.

⁷⁵ Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування... – С. 543.

щоправда теж у схожій до попередника вимушено-скептичній манері, він таки визнає вагомість дискутованої постаті у загально-культурному розвої. Бо ж «українське громадянство привітало Олеся як поета-громадянина і виразника своїх дум. Схвильоване і розбуджене революцією, воно, як Пушкінська Татяна, ждало “кого-небудь”, хто б висловив його настрої. А Олесь для ролі виразника годився більше, ніж хто інший з його поетичних однолітків. Легкий і рухомий, музичний, він краще сприймався і більше промовляв, ніж Черкасенко зі своїм “Дзвоном”»⁷⁶.

Ключове поняття, яке використовували цитовані науковці та їхні менш імениті колеги для визначення амплуа О. Олеся у вікопомних подіях 1905-го, навдивовижу точно відображає статус, яким наступники наділяли / легітимізували попередника. “Роль”, що її прикладали до письменника критики, а за ними уже й читачі, примітна універсальністю й водночас суто українською у народницькому вияві “спеціалізацією”. Митець, власна сфера якого вважалася вузькопрофесійною, ледь не другорядною, мав і талантом, і життям слугувати головному – визвольній ідеї. На практиці це означало добровільне, ба навіть радісне офірування громадсько-політичній, публічній справі. У разі ж “помилкового”, через невідання чи, боронь-Боже, самовільного збочення з торованого шляху, обов’язком і правом загалу є навернення заблудлої душі. С. Єфремов, котрий після виходу другої ліричної книжки зауважив у творчості загального улюбленця певні “небезпечні фантазмагорії”, у рецензії того ж 1909 року, застерігає: “Всякий талант – то наш громадський скарб, і ми всі повинні його стерегти й контролювати, чи раціонально його фізичний власник витрачає громадське добро. Певна річ, мірка раціональності одна до одної не приходиться, – кожне свою має, і тут на підмогу треба ще власної самосвідомості таланту, його чуття і найголовніше – знання мети своєї й шляхів до неї. Якщо єсть це, то ніяких роздоріж йому не страшно, з усяких вагань зуміє він вибратись на чистий простір, де й зможе розгорнути на цілу

⁷⁶ Там само. – С. 542.

Пізніше певні критичні акценти буде посилено згідно потреб суворої доби. Загалом нейтральні коментарі на кшталт зауваг О. Білецького про головних адораторів Олеся з числа українських самостійників та ескапади В. Коряка про великий вплив його лірики на тих, хто боровся за ідеали УНР, розвинуть аж до буржуазного націоналізму самого автора. Усе це призведе до того, що з початком 1930-х рр. на Батьківщині твори поета опиняться під забороною і не публікуватимуться понад чверть століття.

широчінь усю свою силу і весь хист свій”⁷⁷. І це писав одноліток Олесея, який щиро підносив його творчість...

Наступне покоління критиків уже не було настільки толерантним. Чинники, за якими вони виважували суть поета, також походили зі сфери реального життя й стосувалися недавньої історії, зокрема переломної і головної, як уважалося, віхи – революції 1917 року і її кривавого продовження – громадянської війни. (У термінах сучасної науки, справді більше відповідніших істині, доречно говорити про національно-визвольні змагання). Відтак Олесея, як і декого з його колег-побратимів, трактовано співцем з надірваним голосом, ідеалістом-романтиком, що ні словом, ні ділом не зумів прислужитися великому майбутньому. А тому приреченого назавжди лишитись у межах свого розірваного часу й утраченого покоління. І навіть за цілком інших умов, ніж 20–30-ті рр., відома теза Ол. Дорошкевича про те, що “Олесь не був людиною реальної революційної справи”, знаходила і розуміння, і розвиток. В часи МУРу її обстоював В. Петров, перу якого, серед автури неокласичного кола, належала найглибша і найприхильніша студія, опублікована до других роковин смерті поета.

Окреслений критико-історичний дискурс, в контекстах заявленої теми цікавий двома моментами: спробами сучасників і наступників вивірити життєтворчість митця нагальними потребами конкретної епохи, навіть поза його особистісними рисами й схильностями, та своєрідністю співвіднесення, за масштабами впливу й обдарування, ключових її (епохи) постатей. Щодо першого, то причини й алгоритми дії означеного поля достатньо розкрито наведеними цитатами, які вимагають відповідного коментаря (що й прийдеться робити ще не раз). А справа у тім, що Олесь ні на початках літературного шляху, ні у його розповні й навіть апогеї не ставив над усе амбіцій брати / грати “ролю” провідника, трибуна чи навіть виразника чогось такого, що могло б зватися суспільними настроями, духом часу, а чи революційними запитами грізного майбутнього. Свого призначення він шукав у царинах значно “простіших” під окресленим актуальним оглядом, але й незмірно вагоміших з околу позачасових сутностей: мистецтва, краси, почуттів, істини.

⁷⁷ *Єфремов С.* Муза гніву та зневір'я // *С. Єфремов.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С. 171.

Такий життєвий, як тоді казали, “програм” зовсім не означав, що увижалося хоч би й Єфремову, розриву з дійсністю, аж до цілковитого її ігнору чи деструкції. Мірою сил та здібностей Олесь долучався і до “реальної” праці, котру, за бажанням (а бажуючі завжди знаходились), можна підтягти до категорії революційної. Тут і просвітницько-агітаційна робота на селі, зручну нагоду до якої давала служба земського статистика, і участь у наскрізь політизованій діяльності студентських громад, і виступи на популярних тоді партійного штибу “сходках”. Свій тогочасний стан і настрої з відстані кількох років він оцінюватиме з гамлетівською, майже філософською зосередженістю. «“Жити чи не жити?” – так починається один з його розмислів, адресований П. Стебницькому. – Коли я оглядався кругом себе, я бачив одні напівтрупи. Коли я заглядав у їхні душі, вони були розколоти надвоє. І одна частина душі боролася з другою. Гармонії не було. І так у всіх, і так у мене. І я ясно побачив, що треба зігрішити неодмінно – якій частині душі допомогти в боротьбі вирішити: “жити чи вмерти”. І коли віра в свої сили, бажання життя перемогли протилежне, я тільки зітхнув і угледів те, чого не бачив раніше. І як багато було навкруги цілини, і як мало було робітників на нашому полі. І заходив я до кожного в хату, і з кожним розмовляв, і виразно бачив, що для більшості українська справа не має реального значення, а єсть, не скажу іграшкою, а щось подібне, чим не соромно було б забавлятися дорослому. (Я уже мовчу про ті легіони, для яких Україна єсть об’єкт для виливання помий свого гостроумства. Їм “так Бог дав”»⁷⁸.

⁷⁸ Олесь О. Лист П. Стебницькому [1909] // “Поет з душею вогняною”... – С. 154–155.

Доречним тут буде з’ясувати політичну позицію Олеся. Дехто з сучасників, і то близьких знайомих, от як Н. Суровцова, приміром, запевняють, що він був переконаним соціалістом. Те, що ця доктрина йому, як і багатьом тогочасним інтелігентам, імпонувала годі заперечити. Однак, попри свій ідеалізм, поет здатен був до оцінок не те що критичних або іронічних, але реальних, у категоріях релевантності й доцільності усіх суспільнозначущих явищ. Зокрема й у шойно цитованому листі можна прочитати таке: «Єсть на землі у всіх країнах мільйони людей, які перейняті вірою в близьке царство соціалізму... Вся ідея їм здається остільки реальною, можливою, що вони не бояться віддати їй свої сили, свій спокій, свою кров і життя. Соціалізм! Яка ти утопія, порівнюючи з відродженням краю! З з’явищем, яке не раз траплялося уже в історії. [...] Хто віддався ідеї? Хто приніс їй “чувствительную” жертву часом, силами, тюрмою?! – всім найкориснішим для ідеї! Одиниці! На 30 мільйонів одиниці!” // Там само. – С. 155. З пафосом і домежною переконаністю автор говорить саме про другу – життєздатнішу, універсальнішу – національну ідею, а не її інтернаціонального, обмеженого партійними приписами клона-антипода. Речником та діячем українського відродження він і позиціонуватиме себе повсякчас і за різних обставин.

Окремої згадки в контексті “реальної роботи” заслуговують і перекладацькі спроби юнака. У тому ж соціал-демократичному руслі були зроблені адаптації чи, радше, переспіви українською мовою російських революційних пісень, які поширювалися листками-прокламаціями, а також власні заклично-бойові вірші “на момент”, що насправду межували з вище поймаєними агітками. Пізніше цієї літпродукції автор майже соромився, а тому вкрай рідко вводив до збірок. Мотивувала митця, за його зізнаннями, щира, хоч і для більшості наївна віра у силу слова. “Останні події, громадські рухи, можливість чогось нового, – звірявся він усе тому ж адресатові, – все це влило в мене живу енергію і поставило на ноги. А тут запевнення сторонніх людей, що... крізь громи гармат став ясно чутий голос поезій, що він так же легко пробиває шкуру людську, як куля. Писати, робити не для дипломатій на традиційних вечірках, а для живого діла – яке щастя! Мені здавалось, мало того, що ти на руїнах сучасного можеш будувати майбутнє в тих формах, які малюються в твоїй уяві, ні! Ти здатний примусити других взятись за роботу, реальну, очевидну”⁷⁹.

Запал неофіта, однак, доволі швидко спав. Причиною цього була байдужість, навіть ворожість загалу, не останньою чергою зумовлена поразкою лютневої революції. А вже наслідком стала девальвація в суспільній opinio значення та призначення художнього слова. Не менш присутніми виглядають і чинники внутрішнього плану – втома, розчарування, депресія. А ще справжній жах ідеалістично, хай навіть романтично налаштованого автора в обличчі кривавої реальності, змінити яку годі мріями і закликами до справедливості, любові, всепрощення. Недарма і на крилах його білонебесних птахів-пісень з’являється кров (поезія 1906 р. “Як зграя радісна пташок...” та інші вірші цього і наступного років). Таке суголосья, зі знаком мінус, об’єктивного та суб’єктивного полів спроможне вивести з ладу й менш вразливу натуру, ніж Олесева. Його ж діяльність громадського активіста й українського культурника-інтелектуала, що почалася й у першому періоді тривала стихійно, не була скріплена міцними ідейно-теоретичними засадами виразної програми і, згадуючи Зерова з його заувагами про драгоманівську науку, не мала навіть родинно-товариської, традиційної тяглості та підтримки.

⁷⁹ Олесь О. Лист П. Стебницькому [після 1907] // Там само. – С. 160.

Невдачі на громадському полі, хоч якими болючими видавалися, не могли зупинити того грандіозного проекту національного розвою, що його розпочали батьки і попередники Лесі Українки і якому з молодих літ посвятилася вона. Тому особисті, купно з фізичним самопочуттям і духовним покликанням, потреби за необхідності мусили поступатися або ж (частіше) поєднуватися з вимогами поточного моменту. «Лякають мене люди, – писатиме авторка зі збуреного революцією Києва, – що не буде мені часу на “вільну” поезію, я обороняюся фразою Ламартіна: “Aton besoin du temps pour prier dieu?”⁸⁰, а сама думаю: “Якось-то буде!..”⁸¹. І, ясна річ, було не “якось”, а так, як вона собі накреслила: широку громадсько-політичну, культурницьку, просвітницьку працю вдавалося поєднувати (сама дивувалася “гармонії” непокірної музи) з творчим горінням. І це упродовж майже двох безперервних літ перебування на Батьківщині – кінець 1905 – початок 1907-го рр. Побачене й пережите, а письменниця дихала революційним повітрям у трьох центрах імперії – Тифлісі, Києві та Петербурзі, ні арешти, ні обшуки, ні кров, ні навіть чорна реакція, що прийшла на зміну народному піднесенню, не тільки не похитнуло її волі та переконань, а, навпаки, багато прояснило, а ще надихнуло, упевнило в собі. «Се такий був тяжкий, і грізний, і величний рік, – згадуватиме вона 1905-й, – стільки було в ньому страшних контрастів, “вершин і низин”, буйних надій і трагічних розчарувань, великих перемог і незагойних ран... Та й особисто для мене сей рік (починаючи з минулої зими) теж був таким, – він зміряв силу духа мого, я знаю тепер, що я можу і чого не можу, та хоч я тільки що плакала, але то собі “нерви”, а я таки знаю, що я ще сильна і що не люди поборють мене»⁸².

Дивно, але про цю небувалої волі й енергії жінку, художній геній якої уповні піднесли й оцінили саме наступники, мало хто з авторитетів брався поважно писати як про виразницю ідей та настроїв 1905-го. Хоча, повторимося, її життя і творчість до цього не просто надавалися, а наче й спонукали. Перевагу ж було віддано або (1920-ті) увиразненню шляхом відповідності її світового

⁸⁰ “Чи потрібен час, щоб молитися Богу?” (фр.).

⁸¹ Українка Леся. Лист А. Кримському від 16.XI.1905 // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979. – Т. XII. Листи (1903–1913). – С. 139.

⁸² *Українка Леся*. Лист О. Кобилянській від 26.II.1906 // *Косач-Кривинюк О.* Хронологія... – С. 772–773.

резонансу спадщини духовно-культурній, зокрема й соціополітичного реєстру, “революційній” зарядженості, або (1930-ті і далі чи не до краху СРСР) співвіднесеності, через співчуття, передчуття, передбачення і т.п. суспільний провіденціалізм, з жовтнем 1917-го. Формулу такого історико-літературно-ідейного розмежування “зерна від полови” вироблено ще на початках радянської доби. І ось такою вона, у своєму поки що м’якому варіанті постала з академічної кафедри: “Поступова буржуазна інтелігенція, для якої творчість Лесі Українки була занадто революційною по своєму пафосу, занадто суворою по огиді до будь-якого компромісу, найшла в Олесеві [...] свого поета, що зачарував її й багатством поетичних образів, й мелодичністю вірша, й громадянським піднесенням”⁸³.

Перевірку наступною і головною революцією творчість Олеся, ні попереднього, ні поточного періодів, не витримала. До всього, після поразки національно-визвольних змагань, до яких, хоча і на коротко, долучався, він ще й виїхав на еміграцію, з великими зусиллями витребувавши туди і родину. Відтак спроби органічно вмонтувати його в “червоний” канон, бодай під налічкою ліберального демократа, від початків виглядали приреченими. На відміну, хай не прозвучить таке цинічно, від авторів, що “вчасно”, до 1917 р., відійшли з життя. Навіть коли до наріжного ідейно-ідеологічного критерію на відносно паритетних правах долучався ідейно-естетичний, максимум, якого поет міг сягнути, це серединне (проміжне?) місце поміж “ретроградами” і “аматорами” на кшталт Черкасенка або Грінченка й класиками рівня Лесі Українки та Коцюбинського⁸⁴.

Не рятувало і таке “виграшне” у деяких інших випадках суголосся творчості й дружніх зв’язків О. Олеся з представниками “братньої” російської літератури. Набагато виразніше, слід додати, порівняно з тим же М. Коцюбинським чи навіть В. Винниченком. (А скільки клопоту, можна згадати, завдавало радянським науковцям відшукування слідів русофільства у Лесі Українки!) Та дарма. Внутрішнє розчарування в революції (і 1905, і 1917 рр.), страх і неприйняття крові навіть заради найсвітліших соціальних перетворень,

⁸³ Білецький О. Двадцять років нової української лірики... – С. 26.

⁸⁴ Тільки набагато пізніше, власне, *post factum* у передмові до вибраного О. Олеся 1958 року, останній з п’ятірного грона М. Рильський визнає першорядний вплив поета на покоління, що здійснило жовтневу революцію. Думається, що це було таки реальне визнання заслуг, а не тільки кон’юнктурний пасаж задля легітимації доробку донедавна опального митця.

а головне – стійке упередження до влади, котра визнає саме такий шлях поступу, а за суттю своєю є антигуманною та антиукраїнською, постає визначальним.

Перегорів, налякався, самоусунувся – так, зазвичай, трактовано позицію Олеся в часі реакції – гнітючих пореволюційних років. Справді, влітку 1906-го він з коханою їде відпочивати до Криму. Перебуванню на півострові поет завдячуватиме не лише оздоровленням, головню, поверненню психологічної рівноваги, але й завершенню роботи над першою книгою. Її остаточний зміст, доповнений пейзажним розділом “В Криму”, з його осердям – циклом-декалогом “З кримських образів”, та літературне ім’я автора затверджено, удамося до перефразування поетичного рядка, саме під “гарячими південними зорями”.

У кількох варіантах автобіографій ініціативу видання збірки Олесь цілковито поширить на кримських приятелів з числа російських літераторів; хоча такі наміри, підтримані й у середовищі харківської Громади, плекав уже віддавна. Та тільки схвалення й заохочення С. Єлпатієвського, О. Серафимовича і С. Скитальця упевнять його остаточно. Особливо цінуватиме думку останнього, відгук якого, – “що б ви не писали – все це буде одна поезія”⁸⁵, – пам’ятатиме ціле життя. Знайомства з названими людьми зав’язалися через принагідне співробітництво О. Кандиби-фейлетоніста в ялтинській газеті “Русская Ривьера”. На її сторінках уперше і з’явилося прикладене членами редколегії до молодого митця звання “українського Бояна”, згодом “затверджене” і в Петербурзі.

В імперській столиці і вийде омріяна книжка. Щоправда перед цим, автор спробує випустити її на Батьківщині, через І. Лучицького звернувшись у Києві до Бориса Грінченка. Те, як неухажно і навіть холодно зустрів його укладач славнозвісного лексикону, заявивши, що не має часу вислуховувати якісь там “писання”, прикро вразило поета, особливо на контрасті з прихильністю росіян. Натомість В. Короленко, постать в сусідній літературі того часу цілком співмірна з Грінченковою, дуже тепло прийняв Олеся у себе на Полтавщині. Він радив шукати щастя у великих, власне, столичних містах і найперше, наче прочуваючи київську невдачу, саме у Петербурзі.

⁸⁵ Олесь О. [Автобіографічний лист]... – С. 153.

І справді, тамтешня українська Громада вітатиме молоде обдарування не менш палко, аніж рідна харківська. Думки ж корінних мешканців Північної Пальмири, критиків та літераторів, розділяться: частина визнає безсумнівний талант, інші ж вказуватимуть на, порівняно з поточною російською поезією, традиційний, тобто застарілий характер його тем, образів і мотивів. Але в одному вони зйдуться беззастережно: аби розвинути свої здібності й здобути ім'я, авторові варто одразу і назавжди перейти до потужнішого, російського письменства. Тим паче, що є у нім певні досвід та доробок. Дехто пропонував і підтримку. Позначалася навіть можливість замешкати улюбому його серцю місті. Та попри “слухні” поради й пропозиції, він залишився вірним обраному, до слова, не так і давно, шляху національного митця.

П. Стебницький, письменник, очільник місцевих українських товариств, Громади й ТУПу, а також один з найпалкіших шанувальників Олеся, позичив, фактично безстроково субсидював необхідні для друку 300 карбованців. Хоча твердили, що то була добровільна жертва, гроші позичальник, мірою того як розходитиметься збірка, намірявся повертати. І на початку січня 1907 року у видавничій спілці “Общественная польза” вийшла “З журбою радість обнялась”. Скориставшись особистим, ще за Кримом, знайомством з директором названої установи П. Кулаковим, тестем С. Єлпатієвського, автор, ще до реакції цензурного комітету, просто зі складу забрав увесь наклад.

Зусилля закріпитися у місті бодай за спеціальністю, на посаді ветеринарного лікаря, мабуть-таки, на щастя, виявилися марними. Важко уявити, якого напряду набрав би його талант в чужинецькому середовищі. А так із Петербурга Оесь привезе один із найцінніших своїх скарбів. Замість того, щоб стати у столиці імперії російським літератором, він повернеться звідти провідним українським ліриком. Іншим цьогорічним його “досягненням” стане молода дружина Віра, з котрою побереться небавом після виходу книги.

Того ж 1907-го, на який припало вінчання у Петербурзі подружжя Кандиб, Лариса Косач та Климент Квітка формально узаконили, відбувши скромний обряд у непримітній київській церковці, свої тривалі стосунки. Через пошуки місця служби для чоловіка та його й дружини стан здоров'я, родина, до якої невдовзі доєдналися свекри

з донькою-годованкою, часто переїжджала. Коли відпали варіанти Криму й Одеси, довелося змандрувати аж на Кавказ, до сонячної Грузії. Життя там, хоч і в режимі зваженої ощадності, було дороге, а тому витрати, як на їхній скромний бюджет, щоразу виявлялися чималими. Уже не маючи, як, приміром, її побратим-Олесь, жодних ілюзій щодо можливості заробляти в українських умовах літературною працею, письменниця певний час жила на відписану батьком спадщину. А згодом, коли ці гроші розійшлися (серед іншого й на побічні – але ж які пекучі! – видатки, як от фольклористична експедиція Ф. Колесси) довелося підробляти, що називається, за суміжним фахом – репетиторством, перекладами; або, що для принципової доньки й сестри видавалося особливо болісним, безстроковими позиками від матері та сестер.

Олесеве становище тут видається і легшим, і важчим водночас. Так, він мав величезну перевагу – змогу жити й працювати на Батьківщині, непомилково обравши місцем постійного осідку її столицю, її культурний і духовний центр. А як чоловік з фахом та освітою, міг забезпечити власну сім'ю і ще чимось допомагати матері. Але, людина творча, він не прагнув кар'єри, грошей чи влади, не умів і не хотів їх здобувати. З переїздом до Києва сподівався тільки на скромну посаду, яка б не стала на заваді, а, можливо, й сприяла (що за самовпевненість?) мистецькому розвою. Та не склалося. «Бажаючи віддатися виключно літературній роботі, – читаємо в автобіографії, – я робив заходи знайти якусь посаду при видавництві, або знайти постійну роботу при газеті, але в той час так бідно оплачувався літературний труд, що я примушений був взяти, може, найогиднішу роботу з усіх робіт. У жовтні 1909 року я поступив на київські міські скотобійні, де і прослужив до початку 1919 року. В атмосфері кривавого пару, хрипіння й агонії конаючих тварин довелось мені *“продовжувати” літературну роботу, але це вже була аматорська робота* (курсив мій – Р. С.). Робив я спроби найти собі іншу роботу, але з тих чи інших причин мені не удалось»⁸⁶.

Посадою для перспективного митця клопоталися поважні у місті люди, зокрема І. Лучицький та Є. Чикаленко. Але нічого гідного не знайшлося. Останньому, щоправда, Олесь завдячував постійною

⁸⁶ Олесь О. Автобіографія... – С. 50.

моральною і матеріальною підтримкою, а ще наполяганнями залишатися у Києві й не виїздити на провінцію в пошуках хлібної служби⁸⁷. А от дієво посприяли у працевлаштуванні такі колеги-письменники й, за іронією долі, також з фаху ветеринарні лікарі – О. Степаненко та В. Королів-Старий. Загалом лише сприятливе професійне оточення допомогло поетові так довго витримати і втриматися (з огляду на конфлікти з начальством) на місці праці⁸⁸. Проте й давалося це неймовірними зусиллями. А наслідком стало погіршення самопочуття, особливо загострення нервових хвороб, зумовлене психічною перенапругою.

Чи не кожен, хто знав Олеся, уважав за необхідне підкреслити його любов до веселого товариства, ресторанів, вар'єте, кав'ярень. Але мало хто давав собі труду замислитись над причинами цієї пристрасті. Здається, тільки сестра Марія та близький приятель Юрій Тищенко, що якимось побували на “місці праці”, змогли, переживши, за словами останнього, “нервове потрясіння”, бодай хвилево перейнятися станом, який вимучував митця роками. “Йому, – пише про товариша згаданий критик, – скрізь вчувалося жалібне ревіння тварин, яких силоміць заводили в станки, де, оглушивши обухом, різник застромляв у серце ніж. Вирвавшись із роботи, поет часто, тремтячи, оповідав окремі епізоди, що відбувалися на різницях. Приголомшений, він шукав, де тільки міг, забуття й поспішав кудись до саду або в ресторан”⁸⁹. Сестра, що після відвідин скотобійні, як зізнавалася, надовго стала вегетаріанкою, лише тоді й зрозуміла сенс шаблонної братової відповіді на посміхи з його майже маніакальних потреб “публічності”: “так, я біжу туди, де світло, сміх і люди...

⁸⁷ Щодо обставин облаштування митця з родиною у Києві в щоденнику Є. Чикаленка, за грудень 1909, є веселий, а ще більше сумний опис одного (чи одного такого?) випадку. На приватному прийнятті гості почали кепкувати з поета, що “запродав” наперед різним виданням, а головню, одіозній “Українській хаті”, всі свої твори кожному за жанром: ліричні, драматичні, прозові, публіцистичні. «Олесеві, – занотує автор, – стало якимось ніяково і він, якимось ніби винуючись, почав говорити, що йому ні за що було перевезти в Київ жінку, а “Українська хата” йому дала 100 рублів, от він і улаштується тепер з родиною. Справді, гірка доля українського письменства, коли найкращий наш поет, наша краса продає себе за якихось нещасних сто рублів, це ж гірше, як за “чечевичну” юшку» // Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917). – К.: Темпора, 2011. – С. 89..

⁸⁸ Докладніше див.: Рудик С. Київське фахове середовище Олександра Олеся // Літ. Україна. – 2011. – 7 квіт. – С. 11; Рудик С. Роль оточення в житті Олександра Олеся // Літ. Україна. – 2013. – 23 трав. – С. 15.

⁸⁹ Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей. Спогади // Пам'ять століть. – 1997. – № 6. – С. 81.

Адже до другої-третьої години я не можу заснути. В моїй голові робиться щось незвичайне. Мої нерви вкрай стомились”⁹⁰.

А от у творчість, зважаючи на її виразно сугестивний характер, цих безпосередніх вражень митець, вочевидь, неймовірними вольовими зусиллями, не пускав. Такого плану відомий тільки один надрукований за життя вірш (п’ята збірка “Поезії” 1917 року). Збудований за традиційною для Олеся манерою “поетики контрастів”, цей текст насправду справляє гнітюче, навіть моторошне враження. Особливою постає завершальна строфа, що замикає заземлено-піднесений опис київської різниці (одного її звичайного робочого дня) своєрідною алегорією загальносвітового, екзистенційного масштабу жахів і божевілля: “День. Весна. І серце в квітах, / Серце в щастя вірить знов... / Мають крила! кров на крилах... / О, чия на крилах кров?!”⁹¹. І хоча твір не датовано, за побічними свідченнями зрозуміло, що його написано в часі величезної людської бійни – Першої світової війни.

Парадокс, але на фронті цього побоевища збирався й автор цитованих рядків. Таке рішення, поміж іншого, мотивував необхідністю долучитися до епохальної ваги подій, прийнявши на себе чин предків, котрі повсякчас воювали супроти ворога – татар або ж турків. А ще, на його думку, війна наближає кінець імперії, а отже, час національного визволення. Напівжартома, як-от у листі до Чикаленка, він згадував і про можливість таким радикальним чином збутися кредиторів. Хоча б у той спосіб, що прославитися й дістати за свої подвиги матеріальну винагороду. Грошей він потребував повсякчас, особливо упродовж 1910-х рр., коли сума його сукупного боргу сягнула мало не кількох тисяч.

Один із лейтмотивів листування Олеся цієї пори, за означенням Л. Старицької-Черняхівської щодо такої ж ситуації з подругою Лесею Українкою, – “фінансова лірика”. Останній великий, за українськими мірками, гонорар він дістав, як іронізували, “запродавши на пні”

⁹⁰ Голубєва М. Мій брате дорогий // “Поет з душею вогняною”... – С. 15.

⁹¹ Олень О. “День... Весна... Прозоре небо...” // О. Олень. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 247.

Окремо слід відзначити прозові спроби Олеся збутися тяжких вражень од профдіяльності. Але й тут він зазнає поразки – і у намаганнях “психологічної сублімації”, і у мистецькій вправності та стильовій оригінальності натуралістичних образків (написаних чи то “під” Винниченка, чи то “під” Стефаника). Вочевидь, художнє чуття автора не зрадило, бо ні оприлюднювати уже створене (“Коли заходило сонце”, [“Дід Василь”]), ні продовжувати так писати далі він не став.

приятелеві-лікарю і, за сумісництвом, редакторові київської газети “Село” О. Степаненкові усі 5000 примірників другої збірки поезій “Будь мечем моїм!..” (1909). Та отримані півтори тисячі рублів хутко розійшлися. Не через марнотратство, але, як писав Ю. Тищенко: “Олесь же був поет, і то першорядний. Він репрезентував українство у різних колах, під час зустрічей із чужинцями і взагалі всюди, де б того потребували обставини. Він через це мусив би мати не тільки відповідний зовнішній вигляд, а й можливість перед кожним гідно показувати свою матеріальну незалежність. Крім того, на ньому лежали ще й родинні обов’язки”⁹². Чимало коштів вимагала й підтримка порушеного здоров’я. Зокрема, лікування у європейських клініках, що, як тоді говорили, курували нервово хворих (Італія, Франція), або ж українські Карпати, де, як у Криворівні влітку 1912-го, можна було зміцнитися фізично й морально.

На початку 1910-х рр. Олесь ще міг відмовитися од стипендії “Товариства допомоги літературі і штуці”, запропонованої в обмін на вимогу до “ЛНВ” підвищити йому, як одному з чільних авторів, гонорари. Відмовився, знаючи, як і Леся Українка, що за громадський поголос чекав на “облагодіяного” (досвід Коцюбинського ще був на слуху). Та вже кількома роками пізніше поет розпачуватиме, отримавши від В. Леонтовича увічливу відмову навіть не в допомозі, а у позиці, яку діставали на свої потреби менш імениті літератори. Для інших, скаржитиметься А. Ніковському: “гроші, коли треба, завжди знаходяться. А звідси висновок, що в глибині душі кожного живе певність, що мої роботи, мої книжки і шеляга не варті і нікому не потрібні”⁹³. Ще нещадніший він у листуванні з найбільшим своїм кредитором Є. Чикаленком. Опісля прохань відстрочити чергову виплату боргу чи переписати вексель і перед викладом нових проєктів / прожектів, яким би чином можна заробити грошей, зазвичай, ішли сентенції, що від них і адресатові, і адресанту (як і читачеві) робилося ніяково. От хоча б один з таких “характерних” пасажів-афоризмів: “Коли хочеш утриматись за письмовим столом, стань міцно попереду за прилавок, і за добрий прилавок. Інакше життя обернеться в каторгу, і не поставиш свічки ні Богу, ні чорту”⁹⁴.

⁹² Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей... – С. 80.

⁹³ Олесь О. Лист А. Ніковському [1913] // “Поет з душею вогняною”... – С. 165.

⁹⁴ Олесь О. Лист Є. Чикаленку від 05.VII.1916 // Там само. – С. 150.

Борги, як у хвилини розпачу покликував поет, можуть призвести до божевілля. І тому, аби не дізнати ще й цього, готовий був узятися до всілякої, навіть “чорної” праці. Та от біда, зізнавався П. Стебницькому: “Проклята вдача! Ніяк не навчусь класти одного поклону Богові, а другого Мамоні. І так щодня, щороку, весь вік”⁹⁵. Подана автохарактеристика, на жаль, а ще більше, на щастя, виявилася пророчою. До кінця життя він не здолав матеріальної скрути, але через те, що не міг поступитися совістю, й напропале кинутися у фінансові і/чи політичні авантюри, залишався порядною, великодушною, а головне, вільною людиною. Показовим, а для менш принципівих його сучасників то й винятковим, може стати випадок зі службою Олеся в часі національно-визвольних змагань лікарем І-ї дивізії січових стрільців. Отримавши від уряду УНР кошти на закупівлю ліків та медобладнання, він знайшов усе, що було можливим в умовах війни, а решту грошей... повернув.

До такої деталізації фінансового боку тогочасного літпроцесу спонукає нагода збагнути настирливе, а багатьом то й не зрозуміле прагнення поета будь-що заробляти пером. Послідовна позиція не друкувати нічого безоплатно могла б знайти пояснення в постійному безгрошів’ї, бажанні розкошів, зрештою ощадливості чи навіть скнарості, коли б не спосіб його життя, де гроші відігравали одну з останніх ролей. Усі знали як легко, за наявності, розжитися в Олеся позикою чи внеском на пильну справу. Бувало, що й весь гонорар ішов на допомогу громадським, освітнім, політичним проектам і товариствам. Автографи ж своїх поезій міг роздаровувати десятками, коли не сотнями, губити, забувати на столиках кав’ярень, де писав, тощо. Чому ж таке принципове ставлення до винагороди за, як уважалося, легку, маловитратну, а в перспективі ще й малокорисну працю? Відповідей напрохується одразу кілька.

Головним, як і стосовно Лесі Українки, видається прагнення закарбувати у суспільній свідомості таку нібито й просту, але тоді майже неймовірну думку, що митець виконує для громади не менш, а, можливо, й більш вагому працю, ніж робітники інших сфер. І навіть коли напряду не обслуговує поточних потреб громади, все одно є її повноцінним і незамінним членом. Промовисте під цим оглядом і вже не раз цитоване листування 1907–1910 рр. Іншою, не

⁹⁵ *Олесь О.* Лист П. Стебницькому [1909] // Там само. – С. 156.

менш вагомою причиною, видається свідомо омана, що літературною творчістю в українських умовах можна заробляти. Омана, бранцями якої у тім часі постали навіть М. Коцюбинський та В. Винниченко. Такої певності, але не як у випадку останнього з названих, самовпевненості Олесеві додавали справді порівняно високі гонорари за дві його перші книги.

Відносна “комерційна ліквідність” ліричних збірок, випадок на ті (але чи тільки на ті?) часи майже винятковий, передовсім стала наслідком живого читацького захоплення. Направду київська критика не мала вибору як тільки порівняти дебют поета з успіхом, хоч і п’ятилітньої давнини, такого ж молодого прозаїка – автора “Сили і краси”. Та, мабуть, відгуки на Олесеві вірші були ще палкіші. Старші й молодші, чоловіки й жінки, наддніпрянці, галичани й навіть українці на чужині нетямилися від захвату перед “красою і силою” нового таланту. Узагальнюючим, з-поміж десятків подібних між собою свідчень, може слугувати враження О. Лотоцького, котрий, разом зі Стебницьким, зійшовся з поетом у Петербурзі. Щоправда на запросини О. Єфименко зустрітися з молодим українським обдаруванням він відгукнувся вельми неохоче. Але прилюдне читання “Журби і радості” кардинально змінило ситуацію: “З перших рядків відчувалося, що се поет милістю Божою. Трудно переказати те, що ми переживали, слухаючи тих поетичних перлів після довгої посухи на ниві української поезії. Кожний новий вірш давав такі сильні й несподівані переживання, що дійсність здавалася сном, од якого було б боляче прокидатися. [...] І то була така чиста й глибока радість з приводу того, що об’явився новий, справжній, долею благословенний український поет!”⁹⁶. Та що там Лотоцький, громадський діяч і публіцист народницького кола, який зізнавався, що завжди мав до художньої літератури опосередкований стосунок. М. Зеров, у майбутньому один із найпослідовніших критиків Олеся, розповідатиме, що у 1906–1909 рр, спеціально вишукував у журналах і декламаторах поезії талановитого автора, а його перші дві збірки й драму “По дорозі в Казку” вважав мало не вершиною мистецької потуги в українській мові. Чи не всуціль релігійна лексика в суперлятивах цитованого мемуариста – “об’явився”, “благословенний”,

⁹⁶ Лотоцький О. “Між двома душами” // О. Лотоцький. Сторінки минулого. Ч. II. – Б.м.: Вид. укр. правосл. церкви в США. – 1966. – С. 458–459.

“милістю Божою” – виявляє, поміж усього, й надії тогочасного суспільства на справжнє відродження країни і її культури силою великого слова, прикладу, генія. Україна з надією чекала свого пророка, месію чи, повертаючись до літературного нарративу, свого Шевченка ХХ століття.

Враження Лесі Українки від новоявленого таланту більш професійно-оціночні, але суттю сприйняття близькі до загальних. “Пильно стежила, жадібно накидалася на кожную нову річ, – оповідає К. Квітка. – Завжди скромна щодо гадки про себе і віддана інтересам рідної культури як колективного твору, вона, напр[иклад], при виході першого тому віршів Олеся сказала, що він випередив її яко ліричний поет, і при тім не зажурилася і сказала тільки, що їй вже писати ліричних віршів не варто. Розуміється, писала вона і далі ліричні вірші, як бувало натхнення, а що стала їх писати менше, то се через перелом творчості і зрослий нахил до драми, який визначився далеко раніше появи віршів Олеся. Л[еся] У[країнка], наприклад, вказала (так в оригіналі – Р. С.) в нього більше безпосередності, вогню натхнення і завзяття”⁹⁷.

Відзначена, і не лише чоловіком, скромність письменниці в самооцінках цілком, сказати б, співмірна з суспільним сприйняттям її доробку. Від читацького загалу вона не мала, порівнюючи з колегою, і приблизно такого визнання навіть за найкращі свої драматичні речі. Коли ж говорити про лірику, то випущена коштом родини далекого 1893 р. у Львові дебютна книжка “На крилах пісень” зробила її відомою хіба що вузькому товариству тієї ж родини та близьких друзів. (Йдеться про Наддніпрянщину, бо в Галичині ситуація була, хоч і не набагато, але кращою). Фактично, за життя авторки до належної оцінки її творчості спромоглося так само невелике коло “знавців і поціновувачів”. Мала з’явитися остання її оригінальна збірка “Відгуки”, за п’ять років до “Журби і радості”, аби на камерному її читанні один (!) зі слухачів, окрім читця, не стримався. «Враження від збірки, коли я її вперше прочитав, було дуже велике, – вивіряв з плином років свої відчуття видавець книжки В. Сімович. – Пригадую собі, що поему “Саул” та цикл “Ритми”, головню “Хотіла б я уплисти за водою”, я прочитував декому по кілька разів. Безнастанні, але ж які логічні! – переливи

⁹⁷ Квітка К. На роковини смерті Лесі // Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. – К.: Наук. думка, 1971. – С. 293.

почувань, позазначуваних авторкою в цьому вірші відступами, викликали таку бурю в душі, що др. Теодор Галіп не стримався і, після прочитання останнього вірша, крикнув був: “Ні, це не поезія, це – гіперпоезія!»⁹⁸. Були, звичайно, інші, сказати б, спорадичні відгуки схожого емоційного регістру. Та стосувалися вони поодиноких речей: або кон’юнктурних нагоді й часові написання, які навіть авторка уважала слабкими (“На столітній ювілей української літератури”), або тенденційні політично, згідно запитів читачевої доби (“Досвітні вогні”).

Леся Українка творчість колег-сучасників, особливо молодшого призову, схильна була підносити навіть понад їхні, поки що скромні заслуги. І, як переконує приклад окремо відзначеного нею М. Рильського, такі оцінки рідко виявлялися помилковими. “Взагалі за виступами молодих поетів стежила з великим інтересом і симпатією, і в цілому находила, що діло йде добре, – свідчить К. Квітка. – І взагалі погляд її на у[країнську] літ[ературу] був оптимістичний. Дуже збурювалася тим, що робити кислу міну на у[країнську] літературу стало ознакою доброго тону в нашій громаді і в критиці. Говорила, що наша література вже є і солідна, і по[вна] змісту, і мова її розмаїта, і що нею вже й тепер можна держати голову високо”⁹⁹. Щодо “розмаїтості мови” й загалом художньої техніки, то мемуарист перед цим дає окремий пасаж, присвячений творчості митців підавстрійських теренів. Думки дружини він уважає за необхідне супроводити спеціальним регіонального плану роз’ясненням: “взагалі ніяких місцевих упереджень, на жаль, іще так розпростертих навіть серед найбільш свідомих письменників і діячів наших, у неї не було”. З означеного ж приводу «журило її те, що молодші галицькі поети не ідуть в слід Франка і не вчаться у нього, а скоріше під впливом модних у польській поезії “згжитуф”¹⁰⁰. Знаходила, що майже у всіх молодших галицьких поетів багато риторики і ходульності (між іншим, жартувала, що в майже кожному вірші їх неодмінно мусять бути слова “чар” і “шал”). Дивувалася, що вони досі ніяк не можуть навчитися правильних наголосів, як пишуть самі вірші і як декламують їх. Між іншим, згадувала, що як декламували її вірші в її присутності, то так міняли наголоси, що розмір зовсім

⁹⁸ Сімович В. Леся Українка на Буковині (Спомини) // Спогади про Лесю Українку. – Вид. друге, доп. – К.: Дніпро, 1971. – С. 204–205.

⁹⁹ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 302.

¹⁰⁰ Скреготів (пол.).

тратився. Але як знаходила що гарне в віршах галицьких молодших поетів, то дуже тішилася»¹⁰¹.

Наведений пасаж та й загалом оцінки Лесею Українкою “галицької сецесії” (оцінки, утім, нечисленні й не рідко передані “з других рук”) прикладають насамперед до творчості членів “Молодої Музи”. Згадка Квіткою у дуже показовому контексті головної постаті тамтешнього літпроцесу стала вагомим аргументом для тих, кому залежало на відмежуванні “старших” / “прогресивних” / “традиціоналістів” і т.п. від “молодших” / “декадентів” / “модерністів”, словом, занепадників. І. Франко, що після легкої розправи (але от чи перемоги?) 1901 р. над М. Вороним, з такою ж певністю шістьма літами пізніше, як багатьом здавалося, теж “на голову” розбив недалеких бунтарів зі львівських кав’ярень. Найбільше, як знаємо, дісталось Остапу Луцькому – авторові свого роду естетичного маніфесту нової творчої групи й порівняно дошкульних інвектив на адресу Каменяра. І союзниками останнього у цій спорадичній, але від того не менш принциповій полеміці намагалися представити чи не усіх чільних літераторів Наддніпрянщини. Прикметно, що там само намагалася шукати підтримки й протилежна сторона. Так чи так, але причетними до цієї “історії” виявилися майже всі.

Коли звернутися до безпосередніх свідчень Лесі Українки, то в її оцінках творчих шукань молодомузівців привертають увагу щирі намагання зрозуміти автора й сповідувані ним художні принципи, більше того – заохотити й вельми делікатно, за необхідності, допомогти. Ось, до прикладу, пасаж з листа згадуваному О. Луцькому, з яким вона активно спілкувалася саме в часі перших кроків літоб’єднання. Зблизила їх, окрім усього, постать О. Кобилянської, що її доробок і особистість обоє ставили надзвичайно високо і через яку, вочевидь, познайомилися. Подаючи враження од надісланих молодшим колегою перекладів і його оригінальних віршів, письменниця зауважує: «Хоча я теж не належу до великих прихильників Висьпянського, як взагалі польської модерни (вважаючи її значно погіршеним виданням модерни німецької, котру ставлю високо), але спеціально “Смерть Офелії” мені досить подобається в Вашому перекладі (в оригіналі я її не знаю), і я б радо умістила її, за Вашим дозволом, до того збірника на користь українських засланих

¹⁰¹ Там само. – С. 297.

у Вологді, до якого прошено мене збирати матеріяли. Може, з огляду на мету збірника, Ви згодитесь, щоб я передала туди і переклад Ваш і оригінальні вірші, які, на мою думку, зовсім не гірші від перекладу, бо в них більше щирости й свіжости, ніж у зманерованого “великого чоловіка” польської модерни»¹⁰². Далі авторка пропонує філологічні, чи то пак, лінгвістичні поправки задля належної адаптації, “українізації”, як наголошує, лексики й строфіки поета. Власне того, про що з підкресленою ретельністю писав Квітка, ставлячи Франка взірцем саме мовного, суто технічно-професійного рівня для амбітних початківців.

Те, що інтерес Лесі Українки у цій сфері не був хвилевий і зовсім не обмежувався новизною явища й приватною, у випадку Луцького, ініціативою, засвідчує збірка (з дарчим написом) П. Карманського “Пливем по морю тьми” (1909), що збереглася у її бібліотеці. Іншого лідера “Молодої Музи” письменниця зауважила ще на початках творчого шляху. І тому такого схвалення дістав намір сестри адаптувати кращі речі львівського прозаїка для російського читача: «Яцків тепер “наймодніший” з молодих белетристів в Галичині, – повідомляє вона матері, – так що Оксаночка трапила в самий курс, почавши його перекладати. Він пише досить нерівно, часом дуже гарно, часом тільки чудно, але таки частіше гарно. Він сам про себе писав одному своєму біографові (уже й біографів має), що він не заміряє триматись ніякої “школи”, що, навпаки, буде якнайчастіше зміняти літературні напрями, витворювати все нові genres і сподівається завдати ще не одну несподіванку своїм критикам»¹⁰³.

“Несподіванок” у формі оригінальних художніх речей очікувала від молодших авторів і Леся Українка. А її критичні зауваги стосувалися найперше формальних аспектів. Амбіції, а ще більше наміри молодомузівців, хай і не завжди підтверджені відповідного рівня звершеннями, мали імпонувати саме відкритістю до ненастанного пошуку, експерименту, а отже, й виклику узвичаєним, а в тодішніх умовах, то й заскорузлим нормам і формам. Те, що вона і ще дехто з її покоління, як-от М. Коцюбинський, свого часу починали робити, по суті, “на власний страх і ризик”, долаючи

¹⁰² Українка Леся. Лист О. Луцькому від 15.ІІ.1907 // Косач-Кривинюк О. Хронологія... – С. 787.

¹⁰³ Українка Леся. Лист О. Косач (матері) від 03.ІІ.1902 // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12... – Т. XI. Листи (1898–1902). – С. 318.

традицію / догму творчістю і у творчості, молоді через досвід попередників переходили значно легше. Їхній сміливий виступ і поступ уможливила діяльність тих “одиноких і сильних”, до котрих вони апелювали як до спадкодавців і навіть учителів. У “маніфесті” Луцького, окрім двох вище згаданих, ідеться, звісно, ще й про О. Кобилянську та В. Стефаніка.

Зазначений документ, опускаючи зрозумілі у такій справі пафос і риторичність, декларував принципи, котрими хотіли керуватися (і власне керувалися) письменники нового покоління. “Когорта сміливих” (частенько їх називали нахабами) просто у повен голос озвучила те, що відчувалося і переживалося багатьма. “Нове покоління творців і читачів, – звістує “маніфест”, – зрозуміло і відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістській клітці, що треба відділити матеріал газетярських менторств від поезій і всього артизму, що не вільно замикати уст творцеві, коли він заговорить про те, що серцею кров’ю або безкрайньою тугою в душі його зяясніло. Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне, і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону. Артистична творчість не має бути боною ані нянькою, ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня, душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумову шухляду не дасться замкнути [...] Добра річ холодний розум і проповідництво, але і їх огріти треба огнем свого серця і суспільницько-патріотична поезія мусить бути *передовсім поезією*”¹⁰⁴.

Чому ці, насправду абеткові істини справили такий неоднозначний ефект і то насамперед у мистецькому середовищі, можна здогадатися. “Батьки”, так би мовити, на чолі з Франком, потерпали за збереження і переємність традиції, якої опоненти нібито просто збиралися відректися, наміряючись “вербувати до свого кружка молоді душі, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер” і вести їх манівцями до “містичних нових небес, обіцяючи їм тепло і заспокоєння”¹⁰⁵. Митці, котрих умовно (бо ж ні критерій віку, ні етико-естетична платформа тут не будуть визначальними) можна назвати середньовіковою генерацією, публічно з цього приводу

¹⁰⁴ Луцький О. “Молода Муза”... – С. 34–35.

¹⁰⁵ Формулювання узяті з “критичного розбору” Франком виступу О. Луцького. Див.: Франко І. Маніфест “Молодої Музи” // І. Франко. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1975–1986. – Т. XXXVII. – С. 410–417.

воліли не висловлюватись. І однозначної, консолідованої opinii, як старші колеги, не виробили. Хоч і надміру узагальнюючим видалося б твердження, що всі вони свідомо обрали пасивну, споглядально-вичікувальну позицію.

Листування Лесі Українки з І. Франком початку 1900-х рр. переконує, що підняті “маніфестом” молодомузівців питання були у тодішньому дискурсі далеко не новими й дискутувалися не менш глибоко й емоційно. Показовими є і щирі симпатія та підтримка письменницею тих, хто розумів (без огляду на вік, регіональну приналежність і літературний досвід) доконечність виходу за межі тенденційного мистецтва. Відомі її схвальні оцінки ліричного доробку М. Старицького, найперше через виявлені потенції до “європеїзації”, як означував це у спогадах К. Квітка. Неабияк цінувала вона й свого однолітка М. Вороного, хоча, звісно, не все у його концепції “цілого чоловіка” могло імпонувати. Однак готовність шукати й розвиватися, уміння бачити за “злобою дня” ще й “блакитне небо недосяжної краси” (з відозви 1901 р. до майбутніх авторів “модерного” альманаху), а ще важкий шлях самостановлення на пана “форми й слова” – це заслуговувало не просто схвалення, а й визнання. Також у цім ряді слід розглядати й, скажімо так, зважене сприйняття “галицької сецесії”.

Чи може це свідчити, що т.зв. внутріпоколінневого розриву (тим паче прірви) в межах однієї епохи, у тому вигляді, як його хотіли представити народники, а пізніше радянські ідеологи від науки, насправді не було? Зважившись на однозначну відповідь, треба розуміти зарядженість усіх (тобто не тільки молодих і наймолодших) учасників літпроцесу на якісні зміни. Навіть коли далеко не в усьому збігалися “теоретичні засновки” і платформи, внутрішня настанова і художня практика, хоча й у кожного по-різному, виявляли тяжіння до оновлення, розвитку. Головним же було прагнення повернути мистецтву іманентні функції. Як писав наймолодший учасник угруповання М. Рудницький у студії до його 20-ліття: “Молодомузівців єднало переконання, що нема кращої життєвої мети для письменника, нема кращого заняття, нема кращої професії, як бути тільки письменником. [...] Була це не якась протигромадська тенденція, не якась літературна програма, а звичайний інстинкт письменників, що відмежовується від гомінких, ефемерних, занадто

практичних гасел із суспільно-політичним забарвленням під проводом людей, що хочуть перемінити літературу на пропаганду. У тому інстинкті молодомузівці не різнилися тоді нічим від Франка, Коцюбинського, Стефаніка, Лесі Українки та більшості чужинних письменників, які виконували свою громадську працю власними творами, відповідно до свого таланту і розуміння своєї ролі в суспільності та житті”¹⁰⁶.

Такі переконання у суті своїй розділяли всі згадані автором тогочасні класики, навіть головний опонент галицьких модерністів. Однак не всі готові були одверто визнати світоглядну причетність, близькість до одіозної в очах загалу “групи сецесіоністів”. Дехто, як-от М. Коцюбинський, отримавши гонорар, видав у книжковій серії “Молодої Музи” одну з найкращих своїх збірок оповідань “З глибини”, але іронізував над захопленням власною особою самовідданих видавців. В. Гнатюкові він, якимось навіть вибачливо, писав, що волів би публікуватися під соліднішою, фаховішою, словом, “старішою” маркою, от хоча б і львівської “Видавничої спілки”¹⁰⁷.

Роздвоєння (думається, що в поданім ракурсі цей термін буде доречним), яке переживали і визнані авторитети, ще виразніше могло позначитися на дебютантах. О. Олеся, і з цим молодомузівці не крилися, на початках діяльності було узято за ідейного однодумця, та що там, майже натхненника й учителя. П. Карманський, що увів його літературно-біографічну силуетку (єдиного з наддніпрянців) до підсумкової, під 30-ліття групи, праці-спогаду “Українська богема”, писав, з яким захватом 1907 року читали вони на своїх зібраннях “Журбу і радість”. М. Рудницький також згадував, що названу збірку разом із першою книжкою Філянського було сприйнято мало що, і це дослівно, не “маніфестами українського модернізму”. А от Олесь своїх щирих прихильників у ті часи зумисне сторонився, навіть соромився. Хоча значно пізніше, вже на еміграції, з деким із них зійдеться дуже близько. Коли зі Львова надійшла пропозиція, схожа до отриманої свого часу М. Коцюбинським, він одразу й рішуче відмовився. Про що, не без певного самозамилування, сповіщав свого головного під ту пору видавця

¹⁰⁶ Рудницький М. Що таке “Молода Муза”? // М. Рудницький. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2009. – С. 497.

¹⁰⁷ Див.: Коцюбинський М. Лист В. Гнатюку від 02.IV.1909 // М. Коцюбинський. Твори: У 7 т... – Т. VI. Листи (1905–1909). – С. 111–112.

(і кредитора) Чикаленка: «Вірте ж хоч Ви, Євгеній Харламповичу, що я не продавець і не продамся за похвали. “Молода Муза” лише хвалила більше “Ради”, просила поставити XIV ч. “М. М.” на книжці – я не побоявся “огнів і молній” і не поставив. Завжди я стояв осторонь і відповідав за себе. Коли я “декадент” (не вважаю себе таким), то у всякім разі декадентство “Молодої Музи” для мене зовсім чуже. Я просто його не розумію. Звичайно, співчуваю “исканням нових путей в искусстве”, але не розумію я тих, хто шукає їх в “клікушестві” або “шарлатанстві” самім звичайнім»¹⁰⁸.

Гострий присуд на адресу уявних опонентів, а насправді майже однодумців, аж ніяк не був виправданим під мистецьким оглядом. Однак для прихильників і покровителів з табору “традиціоналістів” такі заяви, фактично дорівнювали виявам лояльності. Як і в багатьох інших випадках (серед них може бути й “випадок” Коцюбинського), провідну роль відігравали авторитет і потуга панівної групи, видавничі зв’язки (а отже, гонорари), особиста прихильність. Значимості всього цього молодий поет дізнав і у позитивному, і у негативному для себе виявах. 1907-го, року його літературного тріумфу, єдиним відгуком (але від кого!), що звучав дисонансом, стала рецензія І. Франка. Його присуд, що творчість новоявленого співця не варто брати поважно, адже це лишень бездумне “соловейкове цвірінькання”, виглядає надміру суворим, тим паче з огляду на знану прихильність до початківців. Пояснити “недогляд” завжди чутливого на таланти Метра (Олесь був єдиним з чільної групи свого покоління, у кому він одразу не визнав справжнього письменника) утомою чи хвилевою засліпленістю було б надто просто. Усе стає на місце, коли згадати, що рік виходу “Журби і радості” – то ще й рік створення “Молодої Музи”, для якої творчість її автора виявилася ледь не взірцевою.

Суперечності поміж покликанням і обов’язком письменника, які не змогла ні зняти, ні узгодити “Молода Муза”, узялася розв’язувати її наддніпрянська посестра (“молодша сестра”, за Б. Рубчаком, котра набагато переросла старшу) “Українська хата”. Інтелектуали, що згуртувалися довкола цього київського часопису у 1909 році, не мали, як і їхні галицькі колеги, структурованої ідейно-філософської програми, статуту і навіть сталої однозгідності учасників (йдеться

¹⁰⁸ Олесь О. Лист Є. Чикаленку від 22.ІІІ.1909 // “Поет з душею вогняною” ... – С. 144.

найперше про митців), котра б виявлялася на рівні світогляду, стилю або й художніх уподобань. Однак було необхідне і, як вони уважали, достатнє для вирішення тих завдань, що висувала перед українською культурою модерна епоха.

Серед таких переваг вирізняється гостре відчуття свого часу. Часу з його нагальною навіть не потребою – вимогою оновлення усіх сфер суспільного життя. Теоретики групи зі сміливістю неофітів узялися за головне у цім процесі: переоцінку цінностей. Там, де спасували молодомузівці, невпинно шукаючи точок дотику, компромісу поміж “старим” і “новим”, вони рішуче (іноді аж занадто) ринулися вперед. Ідею через яку М. Сріблянський здобув собі репутацію “ненормального” тогочасною “публікою” (слівце із їхнього лексикону) було інтерпретовано у реєстрі крайнього морально-етичного нігілізму й бруталного, а тому остаточного розриву з традицією. Багато хто зводив її до “крилатої” тези, що “культури в нашій минувшині нема!.. у нас нема предків, гідних пошани, а не гідні пошани нам не потрібні”. Закликаючи здати в архів давно мертві народницькі концепції й відкинути новочасні, нібито універсальні, а насправді псевдогуманні вчення на кшталт марксизму, хатяни пропонували єдинослушний, у їхньому розумінні, шлях розвою – національний волюнтаризм. Перший із названих компонентів визначався, головню, політичним становищем України як колонії і провінції з розмитою самоідентичністю і недорозвиненою свідомістю, другий – опирався на філософію Ф. Ніцше.

У проекції на мистецтво й постать митця це запевняло майже нечувану досі у вітчизняних умовах свободу особистості в її самоутвердженні як лідера й виразника національного духу. Останній, що надважливо, розумівся утіленням не так “національних святощів”, котрі в обробці белетристів-аматорів, за словами того ж уїдливого М. Сріблянського, поставали у формі “реєстрації сільськогосподарського інвентаря”, як поривом до повноцінного, самодостатнього буття. Тільки сильна індивідуальність, надлюдина здатна генерувати великі смисли й власною волею, енергією і талантом вести за собою інших, перетворюючи натовп, юрбу, етнографічну групу в організовану спільноту, народ, націю. “Загал” і “лідер”, на противагу опонентам-українофілам, мінялися на шкалі

світоглядно-онтологічних вартостей. Звідси й пріоритет творчого пошуку свідомої “одиниці” над потребами, часто утилітарно-поденними, а тому і хибними, обмежено-інертною “публіки”.

Визволення письменника від суспільних умовностей, найтяжча з яких добровільно-примусове обслуговування інтересів дуже далеких від “облади муз”, бачилося шляхом культурного ренесансу, а відтак і долучення / повернення України до конгломерату повноцінних держав. І проєвропейські, прозахідні орієнтації та орієнтири поставали тут безальтернативними. Окрім свободи творчості, яку, в разі опору “середовища”, треба відвойовувати самому, митцеві слід “вигартувати” інтелект і чуття для боротьби за духовно-естетичні цінності з прагматичним, байдужим, а часто й ворожим світом. Звідси, окрім краси (естетики) ще й культ сили, енергії (етики), якої після Шевченка так фатально бракувало рідній культурі. Один з провідних поетів групи Г. Чупринка навіть висунув гасло “бунт для бунту”, котре, утім, не знайшло великого відгуку.

Сучасний етап розвитку вітчизняної літератури хатяни-теоретики мислили через протиставлення (протистояння у ній, як уважали, не було) поколінь. За кількома, хоча й вагомими, але винятками, старша генерація не вийшла поза межі реалізму і то соціально-побутового й просвітницького (П. Мирний, І. Нечуй-Левицький) та натуралізму (І. Франко). В ідейному вимірі залишилася вірною засадам народництва. Їхні наступники, що на повен голос заявили про себе у 1900-х рр., спробували піти далі, з різною мірою успіху апробуюючи нові стильові напрями й, таким чином, долучаючись до модернізації культури у головний і визначальний для митця спосіб – творчістю. Почали ж справу, і то сміливо й успішно, чільні письменники порубіжжя, де найближчими видавалося троє імен, за означенням Сріблянського, “індивідуалістів-естетів”: О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Винниченка.

“Випадок” Лесі Українки, зважаючи на вироблений хатянами канон, вимагав окремого прописування. “Легалізацією” цієї постаті персонально опікувався найвідоміший критик гурту М. Євшан. Вона, на його думку, цілком відповідала з таким розмахом і упевненістю пропагованим теоретичним засадам. Сильна (з огляду на обставини життя й хвороби), вольова (теза Франка про “одинокого мужчину”) знайшла тут несподіваний відгук), прозахідно орієнтована й водночас

національно свідома, освічена, талановита – всі ці особливості характеру й переконань не могли не імпонувати. Не дивно, що саме апеляціями до її досвіду (Євшан просто випрохував у письменниці автобіографію) й творчості, рівно ж як і трьох згаданих колег, хатяни бралися “закривати” лакуни своїх теоретичних узагальнень. Адже їх повного практичного забезпечення молодші митці, купно з молодомузівцями та наддніпрянськими прихильниками “модерни” – Г. Чупринкою, М. Філянським, М. Вороним, О. Олесем, надати не могли.

Якщо спробувати з’ясувати ставлення Лесі Українки до молодших колег, то воно виявиться, кажучи обережно, неоднозначним, навіть у чомусь присутньому більш негативним, аніж прихильним. І справа, як іноді намагалися все подати, зовсім не у поверхових, почасти занадто суб’єктивних рецензіях на її драми Сріблянського чи деколи зверхньо-поблажливих теоретизуваннях Євшана. Останнього вона цінувала як здібного літературного аналітика, листувалася з ним, а наприкінці життя ще й довірила передачу в депозитарій львівського НТШ частини власного архіву. Більше того, була навіть не проти публікації у їхньому часописі. Та от тільки редакція, чи то з остраху відмови (але ж там друкувалися і Кобилянська, і Коцюбинський, і Винниченко), чи з гонору, що до них не звернулися першими, співпраці так і не запропонувала. «“Укр[аїнська] хата”, – читаємо у листі до матері, – мене не просила, і я *тільки* через те до неї не пишу, бо звідки ж я знаю, що мене хотіли б там бачити. Се ж тільки “починаючим” випадає “пробувати щастя” хоч і непроханим, бо інакше ніхто не довідається про їх існування, а з руки людини вже відомої добре – се було б накидання»¹⁰⁹.

“Українська хата” як альтернативно-опозиційний народницькому культурний проект письменницю і цікавив, і відштовхував водночас. На відміну од “Молодої Музи” з її чистим естетизуванням та відсутністю амбіцій на докорінну перебудову світу, їхні наддніпрянські колеги претендували на онтологічний універсалізм. Принаймні у межах українського космосу. І це у часи модерного націєтворення не могло не імпонувати. Та от шляхи і, сказати

¹⁰⁹ Українка Леся. Лист О. Косач (матері) від 20.XII.1911 // Косач-Кривинюк О. Хронологія... – С. 848.

б, методи, якими декларувалося здійснити перебудову світу, викликали серйозні застереження.

Два наріжники, покладені в основу “нової хати”, – націоналізм та ніцшеанство – хоч відповідно й адаптовані та припасовані одне до одного і вітчизняних умов, були тими світоглядно-філософськими теоріями, до яких Леся Українка ставилася не те щоб з підозрою, а вибірково й дещо скептично. Щодо першого, то, звісно, вона не була соціалісткою-інтернаціоналкою, що їй ставили на карб ще з початку 1890-х рр. патріоти-народники. Принаймні не була нею тією мірою, що за часів науки в М. Драгоманова. Розвиваючи теорії великого учителя в царині громадсько-політичного, партійного будівництва, учениця ступила значно далі, дійшовши тут, як і деякі інші її “однокашники”, від автономістських до незалежницьких ідей, від сфери “чистого” соціалізму – до національно скерованої соціал-демократії. Але знову ж “чистий” націоналізм, сповідання якого їй накидали тепер уже в русо- і полонофільських колах, не приваблював тими положеннями, хибність яких відкрив перед небогою ще дядько. А йшлося там про етнічну й моральну нетерпимість, закритість (а у вітчизняних умовах то й загумінкованість), самоізоляцію, схильність до диктату, регламентованості усіх сфер суспільного життя тощо.

Коли ж говорити про філософію Ф. Ніцше, то і тут не все так однозначно, як представляла народницька, а за нею і радянська літературно-критична думка. У суті своїй його революційні ідеї не могли пройти повз увагу письменниці, хоч і не вплинули на неї так разюче, як на ту ж Кобилянську. (Зокрема і цим “буковинська орлиця” так імпонувала хатянам). Та все ж погляди “бентежного німця” на природу релігії, суспільства, людини, сміливі стилістичні експерименти з єдністю художнього й філософського наративів коли не трансформувалися у творчих шуканнях Лесі Українки безпосередньо, то збурювали, стимулювали, урізноманітнювали їх. Варто хоча б пригадати критичне переосмислення християнських догматів у її драмах або ж особливості характеротворення їхніх героїв у вимірі вольових первнів поведінки та почувань. Однак не менше було і точок відштовхування, заперечення. Вони, як не дивно, частково перегукувалися з причинами неприйняття націоналізму – все та ж нетерпимість, імперативність, безберегий індивідуалізм, що

межує з егоїзмом, а ще моральний релятивізм, ідейна, за її висловом, “розпущеність”, себто інтелектуальний нігілізм, парадоксальність і афористичність заради них самих і т.ін.

Окрім виявлених вище ідейно-філософських розходжень, погляди Лесі Українки й хатян, перетинаючись у засновках, різнилися також і щодо питань суто мистецьких. У цілому вона поділяла т.зв. естетичні засади колег у частині свободи творчості й самовияву, інтелектуалізації письма, вагомості / важливості стилістично-формальних його складників, потреби самовдосконалення й художньої еволюції автора. Окремо йшлося і про доконечність вироблення сучасної мови, здатної передавати усю складність нової, повсякчас мінливої дійсності, нюансувати сенси та відтіняти найтонші почуття, до чого не надавався засвоєний “з народу”, за ущипливим висловом Сріблянського, наратив “хутірських філологів”. Але бачила письменниця і прикре розходження слова із ділом, коли власною практикою не доводилися, а то й спростовувалися декларовані принципи. Ось що згадував з цього приводу К. Квітка: «Між іншим, останньою її (дружини – Р. С.) укр[аїнською] лектурою був журнал “У[країнська] хата”, який вона привезла з Києва в маю 1913 року, разом за два роки (раніше не мала нагоди його читати). Сей міс[ячник] дуже її збурював, власне, через те, що співробітники його вважали себе вільними від усіх обов’язків письменника. Казала, що пишуть там без освіти, без старання, без оброблення. Висловлювала здогад, що сі сецесіоністи оснували “Свою хату” для того, щоб в ній не бути обов’язаними працювати над собою і мати можливість не ставити самим собі ніяких вимог. Збурювалася тим, що сам редактор (ідеться про М. Сріблянського, що був фактичним редактором, у той час, коли функції технічного й відповідального виконував П. Богацький – Р. С.) не має елементарних понять про укр[аїнську] мову (пише в своїм оповіданні “гiстя” замість “гостя” і т.д), в тім же оповіданні, поставленім в рамці великосвітського тону, виявив повне незнання звичаїв того осередку, в який помістив свою фабулу, іритувалася такими, напр[иклад], дрібними, але справді принципіально необ’яснимими речами, як те, що Товкачевський в своїх артикулах раз у раз подає цитати з франц[узських] письменників в рос[ійській] мові [...], науково-публіцистичну і критичну частину находила суцільним невіглаством з початку до кінця (такі

курйози, напр[иклад], як зачислення Франції до федеративних держав)»¹¹⁰.

Поданий К. Квіткою розлогий відгук на видання, супроти якого склалося таке упередження, незважаючи, здавалося б, на очевидну його (відгуку) прозорість, потребує коментаря. Насамперед слід поставити під сумнів твердження, що до травня 1913 року дружина не мала можливості читати цього журналу, адже ще на початку 1912-го у згадуваному листі до матері відгукувалася про нього з достатньою обізнаністю. Імовірно тут таке уточнення слів автора: “...не мала нагоди читати *регулярно*”. А от оцінки наповненості часопису слід розділити на два різновиди: белетристику та публіцистику. Щодо першого, то схожі філологічні зауваги Леся Українка робила й іншим колегам, не вбачаючи у цьому нічого особливо крамольного для мистецької вартості твору. Тим паче, що трохи нижче Квітка переповідає її схвальні відгуки на поезію М. Сріблянського. Серйознішими виглядають претензії до ідейно-естетичних виступів редакції, зокрема у царині сприйняття сучасної культури. Але і на це мемуарист дає роз’яснення у подальшому викладі, розгортаючи його довкола суто літературного життя, власне реакцій на нього оглядачів та рецензентів часопису. І найбільше письменницю обурювало недбале ставлення критиків (подекуди і її улюбленого Євшана) до своєї праці – поверховість, фразерство, критиканство, що не рідко межували зі злісним зведенням рахунків, особистими образами та неприхованим глузуванням. І показовою під цим оглядом є війна-полеміка з чикаленківською “Радою” і її головним на тоді ідеологом С. Єфремовим.

Леся Українка, що була чи не однаково далекою від обох протиборчих сторін, не могла усе ж не бачити більшої рації за молодими. Їхні спроби пропагувати й творити модерну культуру принаймні окреслювали певні горизонти її омріяного прийдешнього. Давно одійшовши від народництва, без голосних заяв і грюкань дверима, вона, як і її колеги-однотумці Кобилянська, Коцюбинський, Стефаник, Винниченко, власною творчістю утверджувала ті ідеали, що їх так затято “оспіували” сміливі теоретики-публіцисти й значно менш майстерні митці-практики. У часи, про які йдеться, письменниця вже сягнула того рівня розвою, коли ніякої корпоративної

¹¹⁰ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 300–301.

підтримки й заохочення, як і методологічних напучувань, не потребувала. Усе, що виходило з-під її пера, лиш стверджувало відповідність засвоєних ще на початках століття філософії і поетики художнього пізнання особистим стремлінням та універсально-культурним завданням. На жаль, на інше, от-як полеміку, відозви, рецензії, власне, “теоретичний супровід” твореного, у неї вже не було ні часу, ні енергії. Все це належало робити наступникам.

Одним із них, принаймні цього могла очікувати й Леся Українка, заповідався стати Олександр Олесь. Успіх та авторитет, і то не лише серед широких читацьких кіл (а отже, здатність впливати на суспільну думку), яскравий таланти, неймовірна працездатність, відкритість до нового – такі риси видавалися особливо потрібними для поважних мистецьких звершень. Але, як то не рідко трапляється, молодий поет опинився заручником ситуації, точніше середовища.

Залежність від видавців / критиків / меценатів (усі три слова можна написати й через дефіс), у яку він потрапив, фактично від виходу першої книжки, закладалася і психологічними, особистодружніми, і організаційно-матеріальними підосновами. Тому наважитись на принципову дискусію, а то й більше – розрив було надзвичайно складно. Водночас, чого така чутлива натура не могла не зауважити, ідеологія панівного, консервативно-народницького напрямку доволі чітко регламентувала права та обов’язки митця, що повинен, як і інші “робітники на громадській ниві”, виконувати окреслені суспільнозначущі функції. Що заради цієї, вочевидь, потрібної справи нівечився хист, здається, мало кого турбувало. Як ніби аж натуралістично у середині 1890-х рр. відгукувалася Леся Українка про долю В. Самійленка та І. Стешенка, котрі стали на цей шлях, “з’їли хлопців, зхрупали з душею”. За десятиліття ситуація, звісно, змінилася, сказати б, лібералізувалася. Молоді, хай і нещадно критиковані, таки здобулися на власний голос, а все ж змушені були шукати компромісу. От хоча б і молодомузівці, які, зрештою, погодилились з думкою, що варто спочатку підготувати ґрунт, основу (здобути соціальну, політичну свободи), а тоді вже писати про красу, почуття, ідеали. Приблизно до такого “мирового” розв’язку йшло усе і з Олесем. Але надто вже самобутній його таланти і особливою вдача.

Слід визнати, що він, як і галицькі побратими, також був націлений на компроміс, прагнучи закріпити його у нібито нейтральній

мистецькій площині. Відмежовуючись од декадентів, думається щиро, поет водночас ішов навіть далі за них, адже намагався “переграти” іншу сторону (зумисне уникаємо дефініції “опоненти”) на її ж полі. Показовою тут історія 1909 року з газетою Є. Чикаленка, де він на той час співробітничав. Дуже делікатно, навіть вибачливо звертаючись до фундатора часопису, Олесь пропонував: «Мені здається, що в “Раді” мусе бути спеціальний відділ для творів красного письменства... Щоб “Радою” цікавились не тільки як політичною газетою, а й літературною. Я певен, що малороси політичних сторінок не читають і не розуміють, а белетристику, поезію читатимуть. В часи відродження нації література стає маяком і дороговказом – може, сим ми відрізнятимемось від рос[ійської] часом, але це нам не завадить, а принесе користь. Треба б було запросити наших белетристів, поетів, “старих” і “молодих”, *не зовсім божевільних* (вельми промовисте уточнення – Р. С.)». Через абзац, у якому знову подані застереження, щоб сказане не сприймалося крамолою, а коли й так, то адресат усе одно вільний чинити на власний розсуд, автор продовжує: «Зараз все в “Раді” з красного письменства – гине, тоне. Щоб звернути на його увагу, треба нам самим підкреслити, і се легко зробити, завівши “літерат[урний] відділ”. Тепер хто читає оповідання, уміщені в “Раді”? Аж ніхто. Тоді всі читатимуть. Може, Вам здається смішним, але в цьому багато правди. По змозі надсилатиму і на будучий час свої твори, але не знаю, як часто [...]»¹¹¹.

Застереження це примітне не так наведеними нижче очевидними причинами, що загрожують їхній співпраці (добровільний переїзд до Сибіру (?!), обов’язки ветеринара, творча криза), як причиною головною і не ословленою, та добре обом знаною. Річ у тім, що саме з початку 1909 року гурток київських т.зв. “молодих” літераторів обговорював проект заснування власного видання, що кардинально різнилося б від усіх наявних, більше того, склало дієву конкуренцію і опозицію двом провідним – “Раді” та “ЛНВ”. Не важко здогадатися, що ішлося про майбутню “Українську хату”, де Олесеві заповідалося (і пропонувалося) одне з чільних місць.

Вагання письменника у цій ситуації надто просто пояснити лише розрахунками так “дипломатично” здобути собі посаду очільника

¹¹¹ Олесь О. Лист Є. Чикаленку від 14.II.1909 // “Поет з душею вогняною” ... – С. 142–143.

омріяного “літературного відділу” єдиної щоденної української газети. Ішлося тут про питання надприватного виміру, де визначальним мало стати усе те ж сподіване порозуміння генерацій, ідеологій, світоглядів. Окрім усього, і там, і там були щирі друзі та прихильники і, віддавши перевагу одним, означало б утратити інших. Та скидається на те, що “маневрування” поміж двома полюсами тільки усіх дратувало. У звіряннях Чикаленку він нервово і з якоюсь юначою розгубленістю оповідатиме про методи тиску протилежної сторони. «Мене глибоко образили, – починається один з таких листів, – образили з такою легкістю, з якою, наприклад, плюють хоча б. За гонорар я продав душу, за похвали став “затичкою” там, де ведеться “вища політика”, трусь “біля панських сюртуків” і т.п. Це все було сказано досить виразно, щоб я не зрозумів. В цьому я бачу недостойну серйозної людини “помсту” за те, що я ухилився доки що брати участь у тому журналі (йдеться про “Українську хату” – Р. С.), фізіономії якого я ще не знаю. Яка мерзота! І як низько можуть падати люди! І справжні сини України, справжні борці за її щастя!?»¹¹². Обурення ж автора було тим сильніше, що подібні звинувачення ставили його у двозначне становище “свого серед чужих / чужого серед своїх”. Бо ж виглядало на те, що протегували (давали прихильні критичні відгуки, рекламували) й опікувалися (виплачували гонорари) одні, а ідейно та світоглядно ближчими були інші. Отже, знову належало вдаватися до пояснень, не завжди й приємних, переконувати у чистоті помислів, доводити прихильність.

Усе це слід було робити й у перемовинах з протилежною стороною. І тут, варто віддати належне, Олесь не зрікався дружби старших товаришів. Перед М. Шаповалом, зокрема, уперто боронив право і Єфремова, і Грушевського висловлюватись про свою творчість не тільки схвально, а й критично, не збираючись навіть після цього зривати з ними стосунків. 1909 року він навіть відгукнувся на пропозицію стати співредактором “ЛНВ” й виконував ці обов’язки до початку Першої світової війни. На зауваги ж адресата (як потім побачимо, досить слушні), що самі лишень елейні “величання” не сприятимуть належній самооцінці, а відтак і професійному росту, відповідав, що цілком свідомий спростоги власного обдарування. Але доречності, то більше, необхідності своєї позиції посередника

¹¹² Олесь О. Лист Є. Чикаленку від 22.ІІІ.1909 // Там само. – С. 144.

й медіатора не зміг довести і тут. «Ви пишете, – звертався він до Шаповала, – що дехто з “молодих” знаходить можливість співробітничати, мовляв, в “Радах” і сим “капітал приобрітати і чесність соблюдати”. Сей “камінець приймаю я в свій город” і маю чим відповідати на нього, але відповім єдиним. У всякий мент ладен я відмовитись від “гонорарів” і “слав” і ніколи ніде не співробітничати, бо се робив завжди з великою неохотою. [...] Популярності не шукав і не шукаю. Роздула “Рада” мою талановитість, але я не такий уже дурний, щоб думати, що “роздута” може не лопатись. *Я почуваю повну безсилість сказати те, що хочу, і я нічого ще не сказав. І коли б Ви заглянули в мою душу, побачили б в ній розпуку* (курсив мій – Р. С.). Вам же уявляється, що я міцно вхопився за поли “сюртуків” і боюсь одірватись од них і стратити “славу”»¹¹³.

Виокремлений фрагмент поетової сповіді (думається, можна ужити саме це означення) на адресата / адресатів, про це ж він писав і Чикаленку, особливого враження не справив. І ті, і ті, вербуючи союзників, на “ліричні” рефлексії не зважали. А між тим, Олесь виразно почував і фіксував власну психологічну кризу, зумовлену вичерпаністю першого періоду творчості. Тому і пов’язував надії подальшого розвою з новим мистецьким середовищем, літературним колом. Щоправда і тут він пам’ятає про “загальну справу” й доброхить узяти, але мало кому потрібні функції “посередника-миротворця”. Міркуючи над платформою майбутнього видання, наполягає: «Критика і публіцистика мусе іти поруч з красним письменством. “Українська хата” мусе бути органом не тільки свідомих українців, нею мусе зацікавитись все, що не втратило назавше симпатій до українського слова. [...] Тому, дорогий друже, думаю, що в “Українську хату” треба запросити всіх видатних письменників і поетів, хоча б вони мали і не однакову зброю. Треба забути особисті рахунки на сторінках журналу, стати вище сього, служити своєму богові, а не самолюбству дрібному. Так мені здається [...]. І та боротьба, яка йде зараз між міліонами гуртків українських, не викликає в мені дитячого “восторгу”»¹¹⁴.

Натомість “восторг”, та ще й неабиякий, можливості полемічного протистояння виклика́ли у товаришів поета, котрі бачили свій

¹¹³ Олесь О. Лист М. Шаповалу [березень] 1909 // Там само. – С. 166–167.

¹¹⁴ Там само. – С. 166.

часопис поперед усього саме радикальним засобом “розворушити”, як уявляли, “сонний хутір” вітчизняної культури. А відтак усі “мирні” пропозиції трактували не просто недоречними, а й шкідливими. Отже, Олесеві залишалося хіба визнати існуючий стан речей, запевнивши для себе оптимальний, як бачилось, статус нейтральної сторони. Одірвавшись народництва, він не зміг чи не захотів (друге певніше) розділити “націонал-ніцшеанські” погляди хатян, тоді як їхню перейнятість модерними віяннями визнавав актуальною. Орієнтуючись саме на ці загальні принципи, він і увійшов до новоствореної групи. Більше того, був серед її батьків-засновників і навіть фінансово підтримав вихід перших чисел журналу. Надалі ж поет, за всезагальним визнанням, стане його окрасою і одним з небагатьох, кому регулярно платитимуть гонорари.

Можливо, це просто збіг, хоча, думається, що не зовсім, та на роки існування “Української хати” (1909–1914) припадає другий чи не найвищий етап творчості О. Олеся. Він багато пише і видається як лірик, з успіхом працює у драматургії, прозі, перекладі. Життя мистецтвом і у мистецтві – письменницька робота, творчі зустрічі, дискусії, веселі товариства, вистави, кав’ярні, подорожі – все це “богемне існування”, як іронізували недоброзичливці, виявилось його органічною стихією. У ній він почувався собою – веселою, компанійською, трохи авантюрного складу натурою, що здатна, перефразовуючи віршований рядок, “пити шумливого світу вино”, відчуваючи смак і аромат кожної краплі цього чудового напою. І в такій поведінці не було нічого штучного, робленого, жодної пози, пафосу, як це траплялося з деякими іншими його колегами. Завжди щирий, приятний, природний – “справжній артист” (у сенсі митець), як висловила про нього одна з прихильниць. Під цим оглядом цікаво перечитати спогади про поета, особливо жінок. Наприклад, портретні замальовки, ось хоча б як у паралельному наświetленні Н. Суровцовою образів Вороного й Олеся.

У цьому іскристому життєдайному вирі він міг бодай хвилево забути жахливу працю на скотобійнях, родинні клопоти, зрештою негаразди й катастрофи реального світу, до яких, усупереч думкам загалу, байдужим не був. На жаль, у тодішніх умовах для такого, справді плідного, творчого буття в Україні не було ні відповідного середовища, ні умов (достатньої кількості часописів, видавництв,

театрів, зрештою меценатів), ні суспільного не те що сприйняття чи розуміння, а хоча б терпіння. Молодомузівці й хатяни щойно бралися закладати основи такого дискурсу й стилю існування. Але скільки отримали за це їдких критичних стріл та істеричних звинувачень у зрадництві громадських інтересів, снобізмі, паразитуванні на тілі народному тощо. Навіть люди близькі, котрі знали й розуміли набагато більше, воліли для пояснення ситуації шукати прагматики. От як Чикаленко, який так і не дався “олітературити” “Раду”, перехід Олесь до “Української хати” сприйняв свого роду ще одним способом заробітчанства. А коли дізнався, що Олена Пчілка за 300 рублів хоче придбати для “Рідного краю” нещодавно написану драму “По дорозі в Казку”, то й собі роздумував чи не запропонувати автору, на правах давнього партнера, таку ж суму, щоб надрукувати твір у власному часописі. І робив це зовсім не з комерційного розрахунку, адже добре розумів збитковість справи.

Звісно, не кожен міг витримати прагматично-утилітарне ставлення до себе й власного доробку (поведінку Чикаленка тут слід розглядати радше випадком позитивним). Олесь мучився сумнівами, навіть почуттями провини. Саме нездатністю твердо стати на своєму, розірвати з минулим і сміливо віддатися творчому пориву, самореалізації пояснювала С. Павличко, у її розумінні, невдачу проекту оновлення української культури на рубежі віків. У провідних поетів часу вона знаходила в основному заклики, втім часто порожні, лише наміри, однак не підперті теоретичною базою, тільки спроби, але обережні й малопереконливі. «“Модернізм” цього роду (термін залапковано як сигнал його умовності – Р. С.) виник з бажання протиставити нові ідеї естетизму інтелектуального західництва старому народництву. [...] Для поетів нові ідеї починалися й закінчувалися головним чином ідеями краси. Краса була символом пріоритету естетики над усім іншим. На жаль, вона так і залишилася символом, знаком, риторичною фігурою. Новий ідеал усі декларували. Однак творчого пережиття його не відбувалося. Крім того, у формулі “люблю красу, як Україну” (М. Вороний – Р. С.) або в її іншому парафразі “Яка краса – відродження країни!” (О. Олесь – Р. С.) виявилася вся амбівалентність “модернізму”, поверховість його естетики й небажання емансипуватися від народництва»¹¹⁵.

¹¹⁵ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі... – С. 109.

Справді, розщепленість, може й роздвоєність, поміж покликанням митця-індивідуаліста, таланту і призначенням громадянина-колективіста, робітника вельми прикметна риса раннього українського модернізму. Але у різних країнах ця культурна епоха кожного разу виявляла себе по-різному. І мають рацію сучасні учені, коли говорять про специфіку вітчизняних умов, за яких письменники “доброхіть змушені” були шукати можливостей до поєднання поклику служіння красі з обов’язком служіння справі. Дійсно, залишатися органічним, а отже, залишитися в літературі, прийнявши обидва чини “служіння”, вдавалося небагатьом. Але чільні автори доби, (тому вони і в голові канону) з честю вийшли з цього випробування.

Коли ж, без наперед заданої настанови і/або “авторитетоборчих” інтенцій спробувати з’ясувати ключове, з погляду естетики, питання: модерніст Олесь чи ні, а якщо так, то до якого напрямку найближчий? То, мабуть-таки, природним чином вийдемо на два варіанти. Обидва увиразнилися ще за життя поета й обидва продовжували (і продовжують) побутувати до сьогодні.

Перше, що зауважили читачі, а за ними й критика (почерговість була саме такою!), це виразну романтичну спрямованість віршів. Парадоксально, але найтипівіше дефінітивно-стильове окреслення “методи” літературного лідера “Української хати” дав її теоретичний очільник. Олесь, на думку М. Сріблянського, “індивідуаліст-романтик з народницьким відтінком”¹¹⁶. Безпосередня прив’язка творчого методу до світоглядно-культурної концепції, поза усім іншим, – важливе свідчення специфіки тогочасних дискурсивних підходів. Але чи здатен такий рецептивний ракурс уповні відбити мистецьке явище? Думається, не завжди. Тому через десятиліття О. Білецький пропонує свою, суттю нібито й близьку, але літературознавчим формулюванням точнішу версію: “романтик з деякими рисами імпресіонізму”¹¹⁷. Заявлені тези прийняли, хіба спростивши їх у бік традиційності, неокласики. У своїй розправі над “старим”, “сентиментальним”, “нервовим”, означень назбирувалося чимало, романтизмом вони саме в Олесеві убачали його типового стилем (і не типового часом, бо в модерній добі) представника, котрий силою

¹¹⁶ Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність. (З літературного життя р. 1911 на Україні) // Українська хата. – 1912. – кн. 3–4. – С. 170.

¹¹⁷ Білецький О. Двадцять років нової української лірики... – С. 27.

власного таланту, хоча воліли говорити *впливу*, реанімував здавалося що й віджили явище.

Згадані автори (і більшість незгаданих) виходили зі своєї стилістичної антиномії “романтизм / негативне – символізм / позитивне чи нейтральне”. На цій платформі доробок Олеся зіставляли з лірикою поетів російського срібного віку, зокрема представниками молодшого, а то й старшого поколінь символістів – найчастіше Бальмонтом, Брюсовим і особливо Белим. Зрозуміло, що у підсумках все складалося далеко не на користь українського митця. Так само, як і у випадку порівняння його драм з творами Метерлінка.

Опускаючи дилему підставовості таких підходів, зауважмо, що саме через них виявилися можливості “модерного” прочитання творчості Олеся. Спорадичні й несміливі спроби у цьому напрямку також варто датувати 1910-ми рр. (згадати хоча б деякі висновки М. Євшана). Та загалом тогочасна критика настійливо заперечувала залежність свого улюбленця від будь-яких “ізмів”, то більше, що й сам він модерністом себе не називав. Отже, вирішувати проблему довелося на еміграції.

Підхопив і продовжив почату ще до Першої світової війни дискусію В. Петров. І зробив це якраз після закінчення Другої світової. У його сприйнятті провідні поети порубіжжя – Вороний, Чупринка, Філянський, Олесь – в українських умовах були-таки модерністами. Однак аргументовано цю тезу щодо останнього, найбільш обдарованого з названих митців, через ще одну, сказати б, у стосунку до вище окресленої, аналогову антиномію: “регіоналістичне народництво – регіоналістичний модернізм”. Ось як міркує дослідник: «Значення появи Олеся в українській літературі полягає в ствердженні: поезія є; вона є як поезія; вона існує в своїй творчій самодостатності як мистецтво. Поява Олеся в українській поезії прийшла як одкровення, як розкриття! Народництво заперечувало поезію саму по собі й для себе. Теоретики народництва не визнавали поезії, незалежної від практичних завдань народництва як громадської доктрини. [...] З початком 900[-х] років двадцятого століття народництву протистав деклярований Миколою Вороним модернізм. Твори Вороного, проза Винниченка й поезії Олеся з'явилися як втілення цієї нової течії в українській літературі. Якщо народництво ототожнювало народ і поета, демократичне “мужицтво” й поета, то

модернізм на перший план висунув особу, особисті почуття індивіда, ліризм нічим не зумовлений і ні від кого не залежний. Модернізм ствердив самодостатність індивідуальної творчості поета. Особа поета, а не народ, була визнана за джерело творчості»¹¹⁸.

З'ясувати який саме стиль модерного письма найближчий Олесеві, цитований автор за мету не ставив. Тільки дуже загально згадав про неоромантизм, розуміючи під ним усе той же модернізм. Знадобилося ще два десятиліття, аби Б. Рубчак, представник іншого літературного об'єднання – Нью-Йоркської групи, багато у чім ідейних наступників неокласиків, повернувся до тези про символізм, точніше пресимволізм поетів початку століття¹¹⁹. Згодом її підтримали О. Зілінський та М. Неврлий. Хоча останній, розглядаючи драматургію митця, зробив спробу дорівняти її і до “повноформатного” символізму. Таким чином, починаючи з 1990-х років (праця Неврлого вийшла у Києві 1994-го¹²⁰) це вже наче стало й загальноприйнятим твердженням. Щоправда, як і століття тому, довкола письменника час од часу виникають не сказати дискусії, а швидше розмови, стрижневим питанням котрих так само є особливості його художнього методу. Коли оминути інтелектуальні провокації (беремо це означення в позитивному сенсі) на кшталт монографії С. Павличко, то скерованість таких пошукувань визначається спробами, oprіч або ж обіч символізму, виявити й інші ймовірні світоглядно-естетичні центри. Показовою і навіть типовою тут може бути насправду теоретично й фактологічно ґрунтовна, але аналітично незавершена, власне і засновками, і висновками та ще й назвою, розвідка О. Камінчук¹²¹.

Мабуть, ситуативно це не стане надмірним спрощенням, коли історію стильової ідентифікації доробку Лесі Українки окреслити за суголосним алгоритмом. Звісно, тут було зламано куди більше

¹¹⁸ Петров В. Проблема Олеся... // В. Петров. Розвідки. У 3-х т. – К.: Темпора, 2013. – Т. II. – С. 773.

¹¹⁹ Рубчак Б. Пробний лет (Гло для книги) // Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С. 18–41.

¹²⁰ Неврлий М. Олександр Олеся: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.

Вдалим розвитком висловленої чільним нью-йоркцем думки постає захищене 1995 р. кандидатське дослідження Р. Тхорук “Особливості поетики премодерністського вірша початку ХХ століття: рання лірика Олександра Олеся”

¹²¹ Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46–49.

полемічних списів, задіяно ширше коло доказів і аргументів, врешті запропоновано ще кілька “додатково-допоміжних” варіантів, що (це виявилось дуже зручно) послідовно співвідносилися з періодами творчості й навіть окремими її жанрами. Та, якщо відкинути у чомусь доречні (неокласицизм, неореалізм) і зовсім екзотичні (декаданс, необароко), то залишиться, як і в Олеся два ключові методи: неоромантизм і символізм. Наскільки вони відповідають художній практиці митців, буде нагода з’ясувати¹²².

Тепер же варто вказати на ще одну химерну, хоча в тодішніх умовах, то й типову, залежність вибору авторського стилю від їхньої (і автора, і стилю) відповідності / корисності суспільним потребам. Романтизм (старий, утім, і сентиментальний), реалізм (просвітницький, критичний, позитивістського і т.ін. типу) і навіть “стриманий” натуралізм уважалися найвідповіднішим інструментарієм для вирішення поставлених перед українським письменником завдань. Усілякі ж новочасні західні віяння до цього категорично не надавалися, більше того, заводили на манівці. Вага мистецького доробку й історична значимість його творця визначалися перш усього відповідністю / відданістю громадсько-культурним уявленням, чи то пак, ідеалам.

Підтверджує сказане і загальна опінія життєтворчості ще одного знакового письменника епохи – автора її, як тоді уважали, головної епопеї “*Fata morgana*”. На відхід Коцюбинського Олесь відгукнувся двома зворушливими поезіями, де (мабуть, що й несвідомо)

¹²² Варто застерегтися і бути свідомим труднощів на цьому шляху, які, справді, окрім суб’єктивних (літературознавчого інструментарію, професійної підготовки, зрештою теоретичної наставленості й “упередженості” науковця), мають ще й специфічні об’єктивні чинники. Визначаються вони уже самою особливістю досліджуваного феномену, силове поле якого є не просто дисперсним, а, сказати б, мінливо-універсальним, у сенсі строгої концептуалізації чи навіть загальної кодифікації. Хоча мова тут не йде про еkleктику. Як писав лідер російських “младосимволістів”, з яким так охоче критика порівнювала Олеся, “школа символістів роздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть только канон романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть, и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнул, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством [...]. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами”. // *Белый А. Эмблематика смысла // А. Белый. Символизм как миропонимание.* – М.: Республика, 1994. – С. 81–82.

підкреслив і утвердив цей глибинний зв'язок. Вже назвою першої, написаної того трагічного квітня, що називається, під свіжими враженнями, позначено подієво-нарративний ракурс і безпосередність тону, яким оспівується-оскаржується подія. Поза тим, постать побратима піднесено за чесноти, котрими вирізняється насамперед муж-патріот, воїн, захисник. Хоч у перших строфах і задіяно символи та знаки його приналежності до сфери мистецтва, фантазії, натхнення – “пісні”, “вінки”, “іскри-зорі”, – остання повертає оповідь в обласу реальності: “Цілу ніч ти був на варті / Край свій вартував... / Спи, коханий, спи, наш любий, / Ти вночі не спав”¹²³. Другий вірш, що не мав такого виразно сугестивного характеру, не втратив, однак, ідейно-пафосної лінії попереднього. Стверджуючи безсмертя митця і в пам'яті сучасників, і в потомних поколіннях, він гарантом цього безсмертя висуває все ті ж чини діяча, що поклав життя служінню власному часові, дійсності: “Як ми забудемо арфу твою, / Як познімаємо струни із неї, / Хто з нас не чутиме пісні твоєї / В лісі, над морем, в в'язниці, в бою?!”¹²⁴.

Поставлені насупроти цитованих, дві поезії, присвячені Лесі Українці, видаються геть відмінними. І пояснити це тільки полярністю гендерних маркерів ніяк не випадає. Коли пов'язувати громадську діяльність з чоловічим призначенням, а творчу – з жіночим, то внесок реальними діями Коцюбинського в державне будівництво може бути вільно співвіднесений зі зробленим колегою, а то й видатися меншим. У випадку ж художніх осягів у громадсько-патріотичному маніфестуванні суспільних прагнень письменниці ще й вела перед. Уже тоді за нею було повновладно закріплено означення “мужньої жінки”, жінки-лицаря чи навіть, згадуючи Франка, “одинокого чоловіка”.

Олесь, здається, забуває, оминає, опускає все це глибоко у підтексти. Головним і всеохопним є для нього те, чим горів сам і що наступники, історія, вічність також підноситимуть найвище – духовно-творчі звершення. Перша з поезій відома у паралельних редакціях, де остаточно, досконалішу, закінчено буквально за місяць до смерті письменниці. Як уважає Л. Мірошніченко, автор відтворив її по пам'яті за початковим рукописом (на матеріалі, що

¹²³ Олесь О. Над могилою Коцюбинського // *О. Олесь*. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 524.

¹²⁴ Олесь О. Пам'яті Коцюбинського // Там само. – С. 524.

трапився під руку – парі вхідних квитків) і подарував адресатці. Відбулося це на урочистому і, як виявилось, прощальному вечорі на її честь, урядженому київським клубом “Родина”. Попереджений листівкою від матері, що донька наприкінці квітня завітає до столиці, він, у колі інших запрошених, побував на зустрічі. Не знати чи звучав там цей вірш у авторському виконанні, але те, що концертну програму було укладено тільки за композиціями на ліричні тексти бенефіціантки і його власні, Олена Пчілка виразно засвідчує у спогадах.

Слушним видається і здогад Л. Мірошніченко про літературне походження твору, джерелом якого названо драму-феєрію поетеси, таку, справді, суголосну річ його “Весняній казці”. Вірш Олесь цілковито вибудовує на рефлексіях довкола “Лісової пісні”, феномен якої розглядає передовсім у проекції на особу авторки, а вже потім мірою дії на читацьку громаду. Суспільну місію митця тут однозначно ув’язано з його природним покликанням, а не прескриптивним обов’язком. Більше того, і це, вочевидь, уперше і ще за життя Лесі Українки, її визнано ключовою постаттю усього творчого покоління. Заклучна строфа, якою це зроблено, напряду скорельована зі вступною, де, так би мовити, з ходу визначено екзистенційне (і не менше!) призначення твору: “Як загубиш в лісі / Стежку життьову / Сядь тоді й послухай / Пісню лісову”¹²⁵. Таку пораду, що важливо, подано не у формі фігури мови чи там ритуального компліменту, передбаченого жанром посвяти. Поет щиро переконаний, він це відчуває, – драма увиразнює справжній досвід, наділена особливою енергетикою, що її дії зазнає кожен, хто вміє мислити і почувати. Чому так? Олесеві, як митцеві, це зовсім очевидно. Авторці – душею, інтуїцією, генієм – вдалося сягнути доглибного рівня буття, усвідомити сокровенне й універсальне водночас: “Той, хто зміг підслухать, / Пісню лісову, / Той пізнав все щастя / Й тугу світову”¹²⁶.

Заувага одного із сучасників, що своїми вершинними речами Леся Українка постає перш усього “поетом для поетів”, у такому, справді конгеніальному і на ті часи (1912-й – рік виходу друком

¹²⁵ Олесь О. Як загубиш в лісі... // Текст цитовано за першопублікацією: Мірошніченко Л. 1913 рік. Олександр Олесь – Лесі Українці // Л. Мірошніченко. Леся Українка. Життя і тексти. – К.: Смолоскип, 2011. – С. 61.

¹²⁶ Там само. – С. 61.

“Лісової пісні”) сливе поодинокому прочитанні / відгуці / резонуванні, як в Олеся, знаходить своє певне підтвердження. Тонке відчуття краси творчого пориву, перейнятість темою, настроєм, пафосом пережитого мистецького одкровення, врешті готовність віддати належне тому, хто спромігся на високе звершення, уповні виявляло характер, а тому й приваблювало до нього людей.

Особисте знайомство наших героїв дехто з дослідників датує 1903 роком – часом знаменної полтавської події. Однак прямих підтверджень цьому досі немає. У життєписі, підготовленому більш як за двадцятиліття, Олесь, згадуючи свої юначі захоплення, серед трьох вітчизняних літераторів називає і Лесю Українку (поруч з М. Старицьким та М. Чернявським). Тому зустріч з улюбленою авторкою справді видавалася жаданою. Імовірно, й вона могла бути в гурті слухачів поетичних рецитацій харківського студента, але ні тоді, ні пізніше, як, до слова, і він, про це не згадувала. Тільки восени 1907-го, після виходу “Журби і радості”, попросить у матері адресу нового колеги-товариша, збираючись, як зазначає, “щось йому написати”¹²⁷. Те “щось”, певно, означало намір поділитися враженнями (як знаємо через К. Квітку, вельми приємними) від його віршів. Очевидно саме тоді знайомство і почалося; або ж поновилося, коли не відкидати попередньої версії.

На жаль, листів Лесі Українки до Олеся поки не віднайдено. Тільки з опосередкованих свідчень можна здогадатися, що ці стосунки склалися приязно. Вже наступного літа він по-приятельськи відвідував подружжя Квіток у Ялті. Подарував їм книгу з власної бібліотеки – збірку московського поета й перекладача з української В. Смірнова. Мірою довіри тут може слугувати й клопотання письменниці у червні 1913 року через нього, як співредактора “ЛНВ”, справою виплати гонорару за щойно опубліковану драму.

Нагла смерть авторки “Лісової пісні”, усього за якихось два місяці після трагічного відходу Коцюбинського, глибокого вразила Олеся. Свої жалі й співчуття він висловить у вірші-присвяті незабутній товарищі. Як і в першій поезії, тут символом небесного світила – “золотої зорі” (“Як загубиш в лісі...” розбудовано на образі “сонця золотого”) – стверджувалися вічні краса і потуга мистецького

¹²⁷ Українка Леся. Лист О. П. Косач (матері) від 10.IX.1907 // Косач-Кривинюк О. Хронологія... – С. 799.

генія. А творіння його житимуть і надихатимуть людей, допоки бринітиме у їхніх душах це промінь-слово, що палає з високостей чистим, непроминушим сяйвом. Знову ж на окрему увагу заслуговує делікатність і глибина з якими інтерпретовано всеосяжну проникливість дії-упливу променя “золотої зорі”: “І скільки снів він кине в люде / І скільки струн він в душах збуде... / І ляже сам, як шлях святий”¹²⁸. Виражена концепція утіленого слова як горнього, божественного світла є вельми промовистою у поета. Адже це і його розуміння місії митця на землі – духовного самопросвітлення і свідчення (не повчання!) іншим.

Одночасний відхід двох велетів літератури може правити своєю (і не такою вже й умовною) межею, фіналом вітчизняного *fin de siècle*. За рік розпочнеться Перша світова війна і тим покладе початок нової ери. Національно-визвольні змагання, здобуття, а за тим утрата омріяної держави, злет і трагедія “Розстріляного відродження”, доля міжвоєнної еміграції, зрештою Друга світова. Свідком і учасником усіх цих подій судилося стати Олександрові Олесеві. Скерованість пропонованого дослідження ніби й не передбачає студювання життєпису митця понад лінію, означену періодом порубіжжя. Це завдання й справді варто лишити олесезнавцям. Та видається доречним бодай пунктирно і, мірою допустимого, в проекції на постать великої сучасниці простежити його шлях тягом трьох наступних десятиліть.

Привабливість такого історико-біографічного екскурсу навіть не в можливості (загалом примарній) окреслити подальше життя Лесі Українки, коли б не фатальний серпень 1913-го. Інтерес пошуку залягає у площині далекій, від царини альтернативної історії. Доля творчого покоління зламу століть, зокрема тих його представників, котрі увиразнювали, несли в собі епоху з усіма її культурними, етичними, психологічними тощо домінантами, – ось гідний результат дослідження, розбудованого з позиції перетину / перегуку часів. Чи здатен досвід минулого резонувати в новій добі, щось у ній визначати, на щось суттєво впливати? Корінням звідси й така завжди складна і болісна у нас проблема традиції, переємності, взаємодії поколінь. “Старші”, замкнені межами освоєного простору, рідних горизонтів, сердяться і напучують, “молодші”, відгетькуючись колишнього, рвуться у світи, відкривають свої америки...

¹²⁸ Олесь О. Пам’яті Лесі Українки // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 526.

Випадок Олеся цікавий ще й розкриттям одного з варіантів життєвих доріг української інтелігенції у першій половині буремного ХХ ст. Ті, хто зацілили у вирі визвольних воєн 1917–1921 рр., знову стали перед вибором поміж “чужим та іншим”. Можна було, як Олена Пчілка з доньками Ольгою та Ізидорою, лишитися у Наддніпрянщині, набувши радянського громадянства; дехто, як-от Микола Косач, волів осісти на заході країни, окупованому поляками; або ж, прикладом Оксани Косач, емігрувати. Автор “Журби і радості” обрав останнє¹²⁹.

Рішення це далось не просто і, як більшість крутозламів його життя, стало наслідком особливого випадку, що насправді виявився резонатором внутрішньої готовності до змін. Революційні події 1917 р., після періоду чергової “патріотичної реакції” (імперія вступила у світову війну!), здавалися жаданими провісниками нового прекрасного світу. Разом з усіма радів і поет. Саме перші три роки української державності й боротьби за неї стали для митця черговим (потім багато хто, а іноді й він сам, твердитиме, що останнім) етапом великого духовно-творчого піднесення. Однак ще того ж знаменного 1917-го, обіч радісно-світлих тонів і мотивів, у нього прориватимуться прозріння, а чи прозирання справжньої суті грядущого. В одному з віршів, майже синхронно з П. Тичиною, з’явиться потім таке моторошно-упізнаване в своїй антиномії одкровення революції-осанни, свята визволення й любові – революції-голгофи, кривавого хресного шляху, на який уже ступив його народ.

Від початків національного зриву Олесь виявляє готовність долучитися до загальної справи. Спочатку словом – співробітником київських часописів, а потім і ділом – дивізійним лікарем січових стрільців, службою аташе. Дипломатичними каналами йому і довелося навесні 1919 року залишити Батьківщину. Офіційним приводом слугував наказ уряду УНР, підтверджений ще й розпорядженням М. Грушевського. Усі ж бо добре знали, що чекає на українських

¹²⁹ У Чехословаччині подружжя Кандиб заприятелює з Оксаною Косач-Шимановською, котра після повернення чоловіка на Батьківщину (він там лишився назавжди) жила на чужині з донькою. Тривалий час у неї зберігалася частина архіву Олександра Олеся. А ще, оскільки вона мала друкарську машинку з українським шрифтом (передрук був одним зі способів заробітку), то займалася набором віршів поета. А ця справа, знаючи особливу навіть серед письменників нечитабельність його почерку, була, зрозуміло, не із легких.

патріотів-державників в разі більшовицького чи білогвардійського полону. Та навіть цього могло виявитися недостатньо, коли б не причини приватно-психологічного характеру.

Взимку на очах поета гине (від розриву снаряду) найближчий друг, композитор Б. Хороманський. Вибухом – як жахливо промовисто! – розірвало на шматки і нову рукописну книгу віршів, котру так і не вдалося згодом відновити. Нервовий зрив автора посилила ще одна трагічна смерть – розстріл брата дружини, що збирався відвідати рідних і потрапив до них тільки мертвим. Як згадувала сестра Марія, «це остаточно зламало Олеся. Ми боялися за стан його здоров'я. Виїхати... куди завгодно, аби не бачити смерті й крові. Але куди? З Києва не вибратися... “Більше я не можу витримувати, я збожеволюю”, – говорив він напередодні від'їзду. А наступного дня завітав хтось із знайомих, і він передав матері 200 карбованців і невеликого листа, де було написано кілька рядків: “Несподівано від'їжджаю за кордон. Не турбуйтеся, я дам знати про себе. Мамочко! Не сумуй, пробач мені, але я більше не можу...”¹³⁰. Все довелося робити настільки швидко, що не зміг навіть забрати дружину й сина. Тільки через чотири роки сім'я нарешті з'єднається.

Чи уявляв поет, що залишає Батьківщину назавжди, чи сподівався на зворотний шлях? Те, що виїздив з однією валізкою, фактично без документів, без такого завжди цінного для митця архіву, мало свідчити про наміри повернутися. І повернутися невдовзі. Але тоді, швидше усього, про це навіть не думалося. Нелюдський жах гнав з рідної землі, тяжіння котрої, як швидко збагне, виявиться непоборним, бо цим зв'язком єдино і почувався живим, сильним, натхненним. “Чужина – могила, чужина – труна...” – наведений рядок правитиме одним із наскрізних лейтмотивів т.зв. другого періоду творчості Олеся. Його становище, крізь призму ширшого соціополітичного контексту, спробувала окреслити Наталена Королева. «Я згадала, – занотовує авторка, – що з ним повторюється звичайне явище, яке я спостерігала в українських емігрантів. Перший час такий емігрант радіє, тішиться як дитина, з нової забавки. Все його тішить, все його цікавить, бо все – цілком нове, відмінне від того, до чого він звик... Крім цього, кожний український емігрант чомусь переконаний, що все “нове” – тільки тимчасове. Що “швидко” він знов “поверне додому”, до того життя,

¹³⁰ Голубєва М. Мій брате дорогий // “Поет з душею вогняною”. – С. 17.

до якого звик... і яке там не змінилось. Чому? Як це станеться? Цього він собі не уявляє. Не має на це ані жодних підстав, ані планів. Але вірить – певно вірить! – що це станеться, не може не статися... Таж час минає... й нічого не міняється! Чудесна сила не переносить його на ту – вимріяну! – Україну. Навколо – чужі люди, чужа мова, чужі звичаї й... цілком інша праця, ніж та, що він робив вдома. Часами тяжка і... неприємна! Емігрант починає сумувати, стає байдужим до всього! І впадає до апатії... Або заривається до свого маленького “комашинника”, до свого “куточка”. [...] Живе тільки цим “своїм”, малесеньким “світом”, його дрібними подіями, плітками, згадками...»¹³¹.

Висловлені міркування насправду цінні відстороненістю об’єктивного погляду людини межі культур і засягом схильної до історико-універсальних узагальнень. Однак у прикладенні до Олеся не все з портрета “типового” українського емігранта має неспростовну слушність. Так, особливої “утіхи” чи хоча б і “радості” від перебування у Європі він ніколи не зазнав. У 1920-х рр. навіть вживав заходів до повернення, тим паче, що влада УРСР ішла назустріч таким намірам людей відомих і успішних. Те, принагідно кажучи, що до цього так і не дійшло, слід уважати або інтуїтивно точним рішенням, або ж... втручанням янгола-охоронця. Схожий “механізм” самозбереження, нагадаємо, спрацював і в його ровесника В. Винниченка, котрий також буквально сидів на валізах. Коли б хтось із них повернувся, не доводиться й сумніватися, що у кривавих 1930-х розділив би долю добровільного “поверненця” М. Вороного.

А щодо надій знову побачити Батьківщину, то вони на початках не здавалися примарними. Адже тисячі вигнанців трималися певності, що збройно, за сприяння цивілізованого світу, який не терпітиме антигуманного більшовицького режиму, вдасться звільнити рідну землю від окупантів. Звісно, коли цього не сталося, прийшли часи розчарування, зневіри, розпачу. Особливо важко доводилося митцям, зокрема тим, хто брав участь у визвольних змаганнях зі зброєю в руках. Згадати хоч Є. Маланюка, Ю. Дарагана, Л. Мосендза, Ю. Липу. Це ж стосується і Олеся, що разом зі своїми молодшими колегами болісно переживав особисту трагедію поразки сина-воїна, який не зміг захистити матері. Цю найтяжчу і непростиму провину,

¹³¹ Королева Н. Силует // Там само. – С. 69.

як засвідчує лірика, виявляв готовність спокутувати цілим життям і навіть смертю¹³².

Апатичні стани, про які йшлося вище, мали не тільки соціально-політичну природу. Їхнє domeжне посилення, а, імовірно, що й розвій обтяжували майже постійні творчі невдачі. У сподіваннях “нового світу” Олесь, як Річард Айрон з драми Лесі Українки “У пущі”, бачив можливості до “перезавантаження”, оновлення і свого таланту, і вітчизняної літератури загалом. У Відні здійснює давній задум, яким так і не вдалося “запалити” товаришів по “Українській хаті”. Коротко, але виходили під його проводом журнали “На переломі” і “Сміх” присвячені суто мистецьким питанням. Гірше повелося з розвоєм справи – заснуванням незалежного видавництва. На еміграції, втім, як і на Батьківщині, це виявилось нездійсненним. Не допомогло навіть те, що поет був одним із фундаторів та кількарічним головою “Союзу українських журналістів і письменників”.

Необхідно знати, що від початків своєї емігрантської одиссеї він з іще більшою рішучістю, ніж удома, відхиляв пропозиції долучатися до партійно-політичного життя. Понад те, саркастично коментував, зокрема й бичем поетичної сатири, “кафешантанну” діяльність новопосталих вождів-демагогів. Не уникав, проте, членства у громадських об’єднаннях, що займалися реальними справами. Показовою є тут участь в роботі правління віденського «Товариства “Голодаючим України”», яке очолював М. Грушевський. Долучався й до розбудови культурних осередків. Пам’ятною стала історія з відданим у заклад тиражем нової збірки і передачею отриманих у такий спосіб грошей до фонду Вільного українського університету у Відні (справа, якою опікувався гетьман-вигнанець П. Скоропадський). Прехарактерною і висунута жертводавцем умова: технічні дисципліни належало читати західній професурі.

А психологічний злам, про який так проникливо писала Н. Королева, стався з переїздом поета 1923 року до Чехословаччини. У щоденникових нотатках січня 1924-го у поки що значно

¹³² Парадокс, а чи, навпаки, закономірність історії? Батьківський борг емігранта Олесь, як і його побратима С. Черкасенка, “з лихвою” сплатять їхні сини: Олег, один із провідників оунівського підпілля, замучений 1944 р. нацистами і Віктор, захисник Карпатської України, вбитий угорськими фашистами 1940-го. Через лічені місяці услід за дітьми підуть і батьки, що й поховані будуть на одній ділянці Ольшанського цвинтаря у Празі.

успішнішого на усіх ділянках життя емігранта В. Винниченка можна знайти досить промовисті коментарі до кількох зустрічей з давнім колегою. “Жахливий вигляд Олесь, – читаємо у записі 29 числа. – Старе босяцьке пальто, яке ніколи не скидає, бо під ним ще гірше вбрання. Очі у спухлих зморшках. П’яний і амбітний”. Наступного дня з’являються і роздуми над побаченим: “Не виходить з голови Олесь. Людина, яка на очах гине і якій ніяк допомогти не можна. Бо все, що для нього здобувається, піде на пиво. Хвора, нещасна людина”¹³³.

У записах цитованого автора, що перебуває у чудових фізичній та творчій формі (за кілька днів перед цим закінчено “Сонячну машину”), драми якого ставляться на європейських сценах, а громадсько-політичні, мистецькі ідеї ще є сподівання реалізувати, бринять і співчуття, і жалість, і... зневага. Немає тільки усвідомлення того, що “соловія української поезії” довели до такого стану саме недалекоглядні політики на кшталт самого мемуариста, які своїми діями та бездіяльністю і спричинилися до національної поразки. Еміграція, що її так гостро критикував Олесь, хоча й стереглася, але не одверталася від нього. Як це, до речі, невдовзі станеться з самим Винниченком.

Проблеми з алкоголем, про які згадували й інші сучасники, насправді були, і то серйозні. За свідченнями медиків, саме це призвело до процесів, що спричинили смерть (Н. Королева навіть ставила професійний діагноз – *delirium tremens* (біла гарячка). І тільки дехто розумів причини, з якими, утім, поет і не крився. “Дорікають мені, що п’ю багато, що нічого не роблю... – звирявся П. Карманському. – Та невже вони не знають, що я давно був би повісився, якби я не заливав своєї розпуки до нестями?”¹³⁴. Як разюче схожа така поведінка, особливо коли ще згадати просто маніакальну пристрасть до рибальства (утечі на природу), з тим, як “допалювали” свої життя його молодші колеги, дивом зацілілі в охопленій терором УРСР. Та якщо Рильському чи, скажімо, Сосюрі таким робом удавалося бодай хвилево рятуватися від жахливої дійсності, що її творцями, волею чи неволею, були і вони

¹³³ Винниченко В. Щоденник. – Едмонтон–Нью-Йорк: Видання КІУСу, 1983. – Т. II. 1921–1925. – С. 287.

¹³⁴ Карманський П. Українська Богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття “Молодої Музи” // «“Чорна Індія” “Молодої Музи”»... – С. 70.

самі, то Олеся понад усе гнітила абсурдна пустка чужини, до якої не почувався ані причетним, ані прихильним. М. Рудницький, з цього приводу, записав такі роздуми поета: «“Як довго людина дише повітрям, вона не знає його ціни. Як довго письменник черпає наснагу для свого таланту з джерел рідної землі і кольорів неба над головою, йому здається, що це процес природний, мов їжа чи сон. Та досить опинитися на чужині, як ти стаєш нездатним викресати з свого серця ні одної іскри, з якої народжується справжня поезія”. Психологія не може пояснити, – коментує наведені слова мемуарист, – чому мозок та уява, а може, якийсь гвинтик в організмі поета загальмовують приплив свіжих образів. Олесь стверджував: невимовна туга за рідною землею скувала його творчі крила. Поетові необхідно було, щоб дійсність з усіма людьми та предметами була зв’язана тисячними нитками з його внутрішнім світом. Цих неспійманих ниток не існувало, на душу не падав жоден місячний промінь. Меланхолія? Песимізм? Гірше – ознаки склерозу»¹³⁵.

Попри наліт скепсису, а то й легкого цинізму, який покриває багато з написаного Рудницьким, подані висновки цим разом видаються достатньо слушними. Справді, хвороби митця, і фізичні, і духовні, закорінено, образно кажучи, у безґрунтянстві, якого він, на відміну од деяких земляків, прийняти як світогляд чи бодай практичну філософію не міг. Та й не хотів. Волів уже краще тихо згасати у півзабутті, у півзневазі. “Старші” ставилися співчутливо, іноді й шанобливо, влаштовували ювілеї, на яких, іронізував поет, заледве набиралося десятків тих, хто мав і читав його книжки. “Молодші”, прийнявши присуди неокласиків, автора легких романтичних віршиків просто ігнорували, наче зайвий спадок минулого. “Це вже був присмерк бога-Олеся. Його ще респектували, але не боготворили,”¹³⁶ – у цих словах сучасника сумна правда зламаного життя. Колись, ще далекого 1912 року, прочитавши у літературному огляді Євшана, що покоління Олеся й Чупринки – то уже давня історія, Леся Українка з гірким роздратуванням кинула, що у людей і п’ятдесятилітній Метерлінк ще молодий, а у нас все швидко робиться не вартою уваги старовиною.

Причини “приреченого відцвітання” на чужині, як бачимо, визначалися складним комплексом індивідуально-психологічних

¹³⁵ Рудницький М. Олександр Олесь // “Поет з душею вогняною”. – С. 51.

¹³⁶ Карманський П. Українська Богема... – С. 69.

чинників, а не рустикальністю чи хуторянством вітчизняної літератури і її творців, на що незрідка натякали т.зв. прогресисти. “Не ростуть квітки в неволі” – цю характеристику, прикладену чоловіком до Оксани, героїні трагічної “Боярині”, у загальному можна поширити і на певного типу реальних людей. Олесь, думається, належав до таких. Не те, щоб він не сприймав інонаціонального середовища, нітвся чи малів у ньому. Навпаки, подорожі Європою (а планував ще й до Америки поїхати) надихали і підносили. Тут інше, справді генетичне закорінення в рідному, відчуття і безмір якого мали бути глибокими і повсякчасними. Часто порівнювали його із солов’єм, і тільки дехто з найближчих розумів трагедію птаха, приневоленого назавжди сидіти / співати у клітці

Дослідники не дарма вказують на “комплекс Антея” як основу психотипу українського письменника. Щоправда в епоху порубіжжя формується й інший, іноді його називають “європейським”, інваріант національно-культурної ідентичності. Це, звісно, не означало розриву з традицією, навпаки, зв’язок із нею був тим міцніший, чим повніше освоєними поставали світові обрії. До когорти таких талантів належало вже чимало митців, що серед них варто назвати, окрім Лесі Українки, звичайно, М. Коцюбинського, В. Винниченка, А. Кримського. Комусь, як Стефаникові з його загубленим у пагорках Русовом, чи Олесеві з широким степом і прозорими київськими небесами, вистачало цього малого світика для пізнання таємниць буття, іншому ж, як щойно згаданим авторам, потрібен увесь огро́м цивілізації.

Драматичні, під цим оглядом назвемо їх так, узаємини Лесі Українки з рідною землею постають своєрідним віддзеркаленням того, що було в Олесь. Майже все свідоме життя авторка “Лісової пісні” мусила шукати фізичного порятунку, а отже, й притулку на чужині. Тому можна думати, що облаштуватися за кордоном їй було б легше, зручніше, ніж іншим. Більше того, це, ймовірно, якщо і не стимулювало, то й не заважало творчій праці. Але так склалося у час, коли вона мала тісні контакти з Батьківщиною, листувалася з родиною і друзями, публікувалася, а головне, знала, що за бажання вільно повернеться туди, де її повсякчас чекають, де є люди, заради майбутнього яких варто працювати, де вже прозирають обрії національного відродження. Коли ж назавжди обірвано

всі зв'язки, утрачено надії на кращу долю для себе і нації, то повноцінне життя здатне обернутися непримітним існуванням. Приклад соціаліста-інтернаціонала Винниченка у т.зв. муженському періоді тут вельми показовий.

Не дивно, що чутлива Олесева натура, менш загартована іноземними вояжами і навіть культурно-психологічним (зокрема і на рівні тем, сюжетів, образів творчості) досвідом освоєння інонаціональних просторів, не витримала випробувань чужиною. Ідеться найперше про художні здобутки 1920–1940-х рр., котрі навіть не наближаються (за нечисленними винятками) до осягнутого замолоду. Можна сказати й по-іншому: поет зупинився у своєму розвиткові, не те, щоб застиг, але кружляв по колу, без виразно помітного поступу, стильової, світоглядної еволюції. Тому в цій частині нищівні ескапади неокласиків зовсім не позбавлені слухності. Він і сам це розумів, надкритично оцінюючи зроблене у тім часі. Таку високо піднесену еміграцією віршовану історію “Княжа Україна” називав “арифметикою” і відверто глузував з довільно обраної манери її мистецького виконання. Іншим його сумно-іронічним способом самовиправдання / самозахисту було посилення на цілу бібліотечку дитячої лектури, появу якої пояснював тим, що, мовляв, перевівся, здитинів і ось зійшов на казкотворення. Хоча тут насправді поет виявив себе талановитим і цікавим оповідачем, навіть новатором української літератури для малих читачів. Але, як відчував, усе це не те, чим жив, чого прагнув, що годен був дати.

Проте й зовсім не писати не міг. У хвилини розпачу запевняв, що більше не візьметься за перо, але це незабаром минало. Учинити як Остап Луцький, який після Першої світової війни рішуче й назавжди збувся покликання на користь призначення, було понад його сили і проти його натури. Та якщо колега-молодомузівець мотивував своє рішення практичною неможливістю поєднувати суспільну діяльність з мистецтвом, то Олесь не виконував сталих громадських обов'язків, не належав до політичних партій, не мав навіть постійного місця праці. Але писати як хотілося – у розвиток, з нестримним творчим летом, піднесенням, просто із задоволенням – не вдавалося.

Чи почувався приреченим і викинутим з “пароплава сучасності”? Можливо. Іноді. Але було те, що рятувало чи принаймні давало

спокій. Мова про відчуття правильності, гідності й доцільності пройденого і пережитого, підставове право на яке зробилося таким рідкісним у тій добі. Коли наприкінці 1930-х ще один близький приятель-молодомузівець П. Карманський з гіркотою заявляв, що діячів їхнього покоління “діти-наступники” вже зачислили, дослівно, у “покійники”, а творчість закинули до архіву, Олесь із цим не погодився. «Ви пишете, – відповідав він, – що час наш пройшов. Може, але я так не думаю. Наш час повернеться, може, після нас, але наш шлях був праведний шлях, а що хвиля змела нас з прямої дороги – це ще невелика біда. Все це сталось через те, що ми не мали сили відпорності, не мали фізичної сили боротись і встояти проти течії. Нас відкинуло хвилею набік. Але голови не хилимо перед нею. Вода занадто каламутна, брудна після бур, громів і злив. Дехто в цій воді “ловить рибку”, але нам не треба заздрити. Народ цієї рибки не їсть...»¹³⁷.

Тверда певність поета, що історія, грядущі покоління, зрештою народ (апеляція до останньої інстанції показова, але не в сенсі народницької “обмовки”) усе належно оцінять і поставлять на свої місця, не багато мала спільного з філософією примирення, а то більше самозаспокоєння. Він достаньо збагнув, піднесено кажучи, закони буття чи принаймні суспільного розвитку, аби упевнено почуватися віч на віч із вічністю. Від життя не тікав, але не шукав і смерті. Відпущені долею роки, як здавалося сучасникам, доживав непримітно і водночас з якимись болісними пристрастю та неспокоєм співав останні земні радощі. «Най мені вибачать за порівняння, застерігалася у спогадах Н. Королева, – але Олесь мені нагадував за ту добу свого життя такого бика, що звать їх в Іспанії “avanto”¹³⁸. Це досить рідкісне явище – такі тварини, що не кидаються до одчайдушного бою з еспадою. Але чекають зрезигновано, спустивши голову, на перший смертельний удар. Таким мені видавався і Олесь. Він відчував, що неминуха хвиля – близько. І нічого не можна на це порадити. І чекав. Зрезигновано і покійно»¹³⁹.

Оприявленому образу з одинично-буттєвої точки важко щось протиставити. Людина у спокійному очікуванні природного відходу здатна виявляти терпіння, що його можна трактувати як покору,

¹³⁷ Олесь О. Лист П. Карманському від 27.XII.1937 // “Поет з душею вогняною”. – С. 172.

¹³⁸ Покійним (ісп.)

¹³⁹ Королева Н. Силует... – С. 70.

а можна як стоїцизм, навіть свідоме, екзистенційне прийняття неминучого. У цьому ключі намагання представити Олеся як жертву видається не в усьому переконливим. Відповіднішим тут психотип мученика, який, також через порівняння, але з Тарасом Шевченком в Орському укріпленні, актуалізував Карманський. І для Кобзаря у ХІХ столітті, часів заслання, а після того проживання у Петербурзі, і для його спадкоємця, поета століття ХХ, чужина виявилася болісним випробуванням, цілковито позбутися якого вдалося лишень смертю.

За незмінною нашою традицією, над якою так гірко іронізувала Леся Українка, всенародне визнання літератор отримує лишень після відходу з земного падолу. Останнє прощання з Олесем наприкінці липня 1944 року зібрало співвітчизників мало не з усієї Чехословаччини і поблизького зарубіжжя. Було строго-урочисто, щиро і велелюдно: сльози, квіти, погребальні співи. За “принципом” усе того ж віддзеркалення двох письменницьких доль похорон на Ольшанському цвинтарі Праги виявився ходом своїм і атмосферою подією чи не вкрай протилежною іншому – “жандармському” похороні на Байковому кладовищі Києва серпня 1913-го. Направду чужина іноді буває, хоч і у прикрий спосіб, прихильнішою до митця, аніж Батьківщина¹⁴⁰. І стосується це не тільки вшанування пам’яті, але й можливостей вільного поширення, адекватних оцінок і гідного представлення художньої спадщини. Переконає у цьому й праця української еміграції, після того, як Лесею Українку було відформатовано під радянський канон, а Олеся взагалі свавільно з нього вилучено.

¹⁴⁰ Коли книга ішла до завершення, суспільного резонансу набрала “історія” з ексгумацією праху подружжя Кандиб. Їхнє перепоховання на Батьківщині (29 січня 2017 р.) сприймається у багатьох ключах: і відновленням історичної справедливості, й поверненням великих українців додому, і нарешті як поєднання “живих, мертвих і ненарождених” земляків у єдиному вічносущому просторі національного космосу.

РОЗДІЛ 2

ЛІРИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ І О. ОЛЕСЯ У СИЛОВОМУ ПОЛІ ІДЕЙНОГО СИНКРЕТИЗМУ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ДИФУЗІЙ

Перші кроки професійного олесезнавства зроблено, як уже мовилося, в Україні ще за життя автора. Неокласики, студії яких опосередковано визначили, точніше вплинули на подальшу кількадесятирічну ігнорацію поета офіційною наукою, починали свої виступи своєрідним парадоксом. Зеров та Филипович водно визнавали обдарованість лірика, що дозволяло посісти чільне (може, навіть і перше) місце серед свого покоління. І разом з тим вони прискіпливо та послідовно демонстрували невисоку якість художнього набутку попередника, а відтак заперечували його досвід, вагу і витребуваність новим часом. Так, наче звершене назавжди лишилося в минулому, філологічним фактом, годним зацікавити хіба історика літератури. Строгість такого підходу, можливо, виправдовувалася загальними чинниками, як-от нагальною (станом на 1920-ті рр.) потребою боротьби з масовізмом в літературі, а отже, її “відкатом” назад, на позиції романтично-шаблонового народництва.

Водночас Олесь був ще й зручною фігурою для антиорієнтацій і відсилань у процесі розбудови очільниками групи своєї естетичної платформи. Його постать бралася противагою, певним опозиційним полюсом ключовій і неприховано глорифікованій Лесі Українці. Зорієнтованість письменників неокласичного кола на авторку, що її вони уважали своєю предтечею, мала, окрім суголосного власне текстуального (теми, образи, поетика і таке інше), ще й відповідний особистісний рівень, що визначався самим психотипом митця. Обоє авторів, одна зі знаком плюс, інший зі знаком мінус, виявляли, у розумінні їхніх молодших наступників, різні підходи до творення, пізнання й долання світу словом і у слові. І коли Леся Українка явила своєю життєтворчістю модель модерно-універсальну, а тому незмінно актуальну, то її колега пішов торованими шляхами (зведеними мало не до манівців), обмеженими середовищем реального поетового часу.

Порубіжжя, хоч і позбавлене епохальної ваги подій т.зв. реальної історії (за винятком революції 1905–1907 рр.), було для України часом переломним, багато у чім навіть кризовим. Нарешті остаточно усталилась не лише сама можливість повноцінної національної культури, але й потреба її модерного, паралельно / суголосно з ідентичністю, самоутвердження і розвою. Але от розуміння нагальності процесу ще відчутно бракувало. Політичній доцільності підпорядковано усі сфери суспільного життя. Тому митець опинявся свого роду заручником ситуації. Та знову ж не всі давали собі у цьому звіт. Тільки поодинокі сміливці, перейшовши спокуси й випробування, наважувались на рішучий вибір – цілковиту посвяту своїй справі.

2.1. Мистецькі авторефлексії як шлях самовизначення, як шлях пізнання

У хрестоматійному есеї “Навіщо поет?” М. Гайдеггер, міркуючи над досвідом двох знакових для німецької традиції поетів “межі” Гельдерліна і Рільке, виходить, як згодом з’ясується, на магістральну для європейської історії категорію “убогого часу” або інакше “часу без богів”. Ситуація “розриву”, “втрати”, “вибору”, “виклику”, як її означають, є найбільшим випробуванням і водночас можливістю для митця, самè існування, призначення якого виявляється і загроженим, і гранично актуальним. «Суть поета, що в такий час є справді Поетом, – береться відповідати мислитель на заголовне питання, – полягає в тому, що для нього з убогости часу першою проблемою стає письменство і поетичне покликання. Тому саме “поети в убогий час” мусять творити саму суть поезії, і там, де це відбувається, можна сподіватися поезії, що включається в долю епохи»¹⁴¹. В описаних координатах українського “убогого часу”, на пограниччі, коли знову задіяти пропоновані цитованим автором дефініції “буття” та “сущого”, перебували вітчизняні митці. Незалежно, свідомі вони того були чи ні.

¹⁴¹ Гайдеггер М. Навіщо поет? – [пер. з нім. Ю. Прохасько] // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л.: Літопис, 1996. – С. 182.

Особливо виокремлену філософом здатність поезії “включатися в долю епохи”, знову ж таки адаптовувала під сьогочасні суспільні потреби сумнозвісна тенденція. Відповідати на поклики доби, за цією логікою, дорівнювало нею, добою, жити й керувати (принаймні скеровувати). Привабливість і простота такого підходу “звела” багатьох обнадійливих початківців до безнадійних реєстраторів (навіть не обсерваторів) фактів. Тому, щоб оборонити можливість творчості, молодому авторові виявлялося недостатньо мати “лише” талант, потрібна була ще й неабияка воля. Адже своє природне право доводилося обстоювати чи не повсякчас.

О. Олесь, як свідчать вірші, віддав цьому мало не все життя. Причому найупертіше доводилось боротися з собою. Виступаючи проти заангажованості мистецтва, він взорувався на постать Шевченка, чия муза була позбавлена директивних зовнішніх впливів. Тому великий попередник міг правити за приклад ідеального митця у слід якого єдино і варто ступати. Йому, і то без особливих зусиль, вдавалося поєднувати високі буттєві ідеали та пекучі запити своєї доби, сягнувши, таким чином, художньої універсальності, поліфонії і, одночасно, актуальності та всенародного визнання. То чому б йому, кого критика водно називала “першим, після Тараса” поетом “з ласки Божої”, теж не зійти на вершини? Звідси, як думається, і очевидна дилема (але таки не роздвоєність) слідна у віршах: апробувати “синтетичну” роль співця-трибуна, поводиря засліплених і жерця чистої краси, мистецтва вибраних. То більше, що і для народництва, і для модернізму близьким, у кожному напрямі, зрозуміло, зі своїми “конотаціями”, виявлявся образ і тип поета-провідника.

Імпліцитно подані засновки можна нав’язати до окресленої уже й тоді альтернативи (іноді навіть і опозиції) селянського / мужицького та інтелігентського письменства. Поділ цей, хай яким здається умовним чи приблизним, визначався постаттю митця – його походженням і творчістю (мабуть-таки, творчістю найперше). Середовище, яке висунуло прозаїків Покутської трійці, В. Самійленка, С. Васильченка, А. Тесленка і загалом когорту талантів меншого калібру, мало у своєму запіллі міцну тяглість, навіть, згадуючи Шевченка і Франка, панівну традицію. Тоді як вихід на літературний кін Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської,

Л. Старицької-Черняхівської, А. Кримського став явищем порівняно масовим і, назвемо П. Куліша та, з певними застереженнями, М. Старицького і Олену Пчілку, знову ж таки порівняно новим.

Оскільки нічого не буває у чистому вигляді, то й тут може ітися про своєрідні, бо досить умовні, винятки в особах О. Олеся та В. Винниченка. Ствердити, що вони посідають серединне чи проміжне становище, виглядало б спрощенням ситуації, де з однаковою значущістю виступають різнорідні чинники. Ключовою постає вже згадувана скерованість творчості, що суттю своєю апелює до літературних запитів освіченого, навіть вибагливого читача. Звісно, у кожного з названих авторів становлення власного стилю мало різний перебіг. Тим паче, що йдеться про лірику та епос (до драматургії обоє прийдуть згодом). Однак саме поетові, як не дивно, велося складніше у боротьбі з мейнстрімом рівно ж як і в самопоборюванні.

Сумніви, вагання, навіть зневіра і, згадуючи Н. Королеву, резигнація – чи не наскрізні лейтмотиви мистецьких авторефлексій Олеся¹⁴². У таких випадках він гранично відкритий (хоча, як завжди, емоційно-піднесений), бо ж адресується передовсім до себе. У контекстах заявленого протиставлення мужицького / інтелігентського особливим сприймається вірш 1916 р. (так і не відданий у друк) “Коли б лишився я в селі...”. Узята вступним рядком “тема”, що її можна конотувати і закликком, і спогадом-жалем, і ще й наріканням, позірно набирає традиційного розвою. Це помітно через проекцію на сьогочасне становище митця, котрий, як не складно здогадатися з умовного способу звертання, в селі-таки не лишився. Опозиція села і міста насправду не нова в українській літературі. Однак тут вона відрефлексована з точки зору наскрізь мистецької, навіть естетської свідомості. А тому особливо цікава. Перед тим як приступитися до тексту варто відтінити його другий, певною мірою ідеологічний план: за наявними опозицією / опозиціями криється ще одна, а з художнього погляду то й головна: народництво – модерн.

¹⁴² Принагідно слід відзначити, що саме порубіжжя утвердило традицію всебічно розглядати у художніх текстах проблеми робочого процесу, становища й станів письменника, суті, призначення і завдань мистецтва, тощо. Поетам тут ніби й простіше, адже сам жанр схилив до безпосередності, чуттєвості, настроєвості самовияву. Хоча, згадуючи Коцюбинського, Винниченка, Стефаніка, Кобилянську, знайдемо і в прозаїків намагання або через ліризовану прозу, або посередництвом спеціально модельованих сюжетів, ситуацій, героїв виходити на обговорення нагальних для творчої індивідуальності питань.

Альтернатива лишитися в селі, як підкреслено, “його робітником і другом”, передбачає (передбачала) визначені соціальну (“ходити за плугом”) та культурну (“зробитися співцем селян”) ролі. Остання коли й пріоритетніша, суттю своєю вища, то лише завдяки праці для громади, дослівно, “втіхи”, яку приносить присвячена їй пісня. Зі всуціль позитивними почуттями та емоціями пов’язано і сам процес творчості. Безпосереднє спілкування (аж до розчинення-злиття) з природою, рідною землею підносить людину на погідності духу, а тому поезія з її серця ллється весело, радо і (увага!) “мимоволі”.

Органічність буколічної картини тим більш виразна, що її подано на контрасті. Те, що в реальності мусить переживати ліричний герой / автор, нагадує муки довічно і безневинно засудженого. Найбільше страждає співець через роль, радше, функцію, що її зведено до відгуків на запити вимогливої і непевної своїх потреб публіки – середовища, в якому він змушений існувати. Під публікою розуміються, хоч прямо це не вказано, городяни, інтелігенція: “А тут і слів я не знайду, / І заспівати не зумію, / Я тут дурію в їх (курсив мій – Р. С.) чаду, / Я тут щодня ховаю мрію”¹⁴³. Вживання неозначених займенників, за якими в Олесь переважно “криються” представники як мінімум непевного, некомфортного, несправедливого світу, варто зауважити.

На всі порухи їхніх сердець поет намагається реагувати щиро й піднесено, та рідко трапляє у належний тон. Написані пісні не годні надовго втамувати ані їхньої туги, ані викликати посмішку розради, тим паче надихнути на боротьбу. “В їх сльози, сміх і гнів злились / В якесь болото безутішне”¹⁴⁴ – таке пояснення знаходить автор, перед тим, як двома завершальними рядками звернутися до юності, аби повела / повернула утрачений рай села. Означення “безгрішне”, вжите на протипагу, вочевидь, “тріховному” місту, виводить у цьому випадку на цілий ряд бінарних маркерів, що, проте, далеко не в усьому цілком очевидні: чисте – брудне (“болото”), радісне – понуре, природне – штучне тощо.

Місто, яке Олесь, може менше, аніж укохані степи та ріки, але теж любив, постає ніби геть негативним, та однак неймовірно

¹⁴³ Олесь О. “Коли б лишився я в селі...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 727.

¹⁴⁴ Там само. – С. 728.

принадним простором. У його силовому полі важко, дуже важко перебувати, але тільки тут можна уповні випробувати себе, більше того, – почуватися розкутішим в усьому розмаїтті творчих іпостасей-самовиявів. Набагато розкутішим, аніж у “безгрішному”, а тому й “обмеженому” селі. Його мешканцям достатньо “мимовільного” оспівування нечисленних переваг звичного світика, тоді як городяни у своїх потребах значно вибагливіші. Хоч загалом ці потреби спрофановано, але високе і справжнє ніколи не ставало надбанням усіх.

Хай публіка, вони, повсякчас вимагає все нових і нових утіх для розбещених надміром життя почуттів, співець адресується тільки до вибраних. “Ні для людей, ні для юрби, / – читаємо у вірші 1917 р., – Для душ, збудованих з проміння, / Надій, любові і журби / Мої пісні, мої квиління”. Наступною і водночас завершальною строфою явлено справжню “аудиторію” справжнього митця і тим утверджено суть його покликання: “І хай пісень і сліз моїх / Не чують вулиці веселі, / Дарма, колись на крики їх / Луна озветься із пустелі, / Озвуться камені і скелі”¹⁴⁵. Ототожнення поданих образів з “пустелями душ” і “камінними серцями” сучасників, у яких автор, не шкодуючи останніх сил, намагається розбурхати дух життя, було б тільки одним (але не головним) з варіантів прочитання. Як підтверджують і деякі інші вірші цього смислово-тематичного ряду за метафорикою протистояння живого – неживого стоять універсалії вищого, а з позицій естетики, то, можливо, і найвищого рівня. Бо ж на одвічний і кожного разу новий спробунок ставиться самè єство мистецтва – здатність творити / керувати феноменами та сутностями.

Згадується тут давньогрецький співець Орфей, довершений хист якого пускав у танок / оживляв каміння. У Лесі Українки, пригадаймо, є ліро-епічна (іноді її називають драматичною) поема, де фабулою покладено цей епізод давнього міфу. І хоча твір адресовано *Каменяреві* (до збірника на 40-ліття його творчої діяльності), дискурсивно це рефлексії над долею вітчизняного письменника в її надчасовому вияві. Образ обдарованого генієм митця, змушеного виконувати працю чорнороба-будівничого, на правду співвідноситься не лише з Франком. Так чи так, а причетними до поденного обов’язку мушили почуватися усі його колеги – і однолітки, і молодше покоління.

¹⁴⁵ Олесь О. “Ні для людей, ні для юрби...” // Там само. – С. 804.

Олесь у своєму пізнанні теми “зневаженого Орфея”, а це одна з його магістральних тем, іде далі. Інші – читачі, публіка, юрба – чекають від нього навіть не сумлінного і чесного труду ремісника, а всього лише розваг. Тому поета тепер легко дорівняти до паяца – фігури тим комічно-фальшивішої зовні, соціальною роллю, чим більше вона трагічно-вразлива своєю істинною духовною суттю. Картину влаштованої ними *оргії* (поняття-код, що теж відсилає до однойменної драми Лесі Українки), де обидва персонажі виконують функцію обслуги пересичених гостей, підсумовано аж надто прозоро: “...Пішли вдоволені бенкетом. / Погасли люстри золоті. / В п’ятмі паяц обнявсь з поетом, / Стоять і плачуть в самоті”¹⁴⁶. Не випадково, здається, автор й умістив цей вірш п’ятої збірки одразу після згадуваного вище, в історико-біографічному розділі, моторошно-елегійного “образка” зі свого місця праці на скотобійні.

У творах, які свідомо не пускалися у друк, опозиція митця – публіки (за котрою вже досить виразно проглядає не просто безликий натовп, юрма, а сакралізований попередниками народ) ще виразніша. Тут значно менше або й зовсім нема жалів-нарікань на безталанну долю як і штучного бадьюру, надмірного пафосу, а то більше самоприменшення / самоприниження. “Поете! Лицарю краси...” – саме це імено личить уживати на означення тих, кого так упосліджує брутальна реальність. Героя вірша порівняно з жерцем-священослужителем, що править свою службу в порожньому (де із прихожан тільки сонця промінь) храмі. Що тут можна вдіяти? На мить прозирає личина усе того ж паяца – іти “на вигон, на базар”, словом, на те ж суєтне житейське торжище. Але цей погук зривається у мить слабкості. Справжньою і, можливо, єдиною радіою є вірність покликанню, вірність хоч і найвищою ціною:

І що юрбі твої слова,
Громи і срібні духи,
Коли на ліжку голова,
І під кожухом вуха.
І й життя не пророкуй,
(не жити Україні).
А храм оплаканий зруйнууй
І вмири на тій руїні¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Олесь О. “Кричи, паяце, смійсь, байдужий...” // Там само. – С. 248.

¹⁴⁷ Олесь О. “Поете! Лицарю краси...” // Там само. – С. 714.

Сміливість, з якою Олесь посягає на святе, віщуючи загибель країні, де не потрібні поети ні в “убогі”, згадуючи Гайдеггера, ні у величні часи, можна дорівняти хіба байдужості й насправду химерній зловтісі країни, яка позбувається своїх поетів. Похорон розбитого життям, але ще не поійнятого смертю, при тямі! співця “моделюється” у цілому ряді, як правило, теж не друкованих віршів. Моторошне враження справляє такий погреб живої душі. Її існування / горіння настільки дратують юрбу, що все, хоч і робиться поспіхом, але з надміром ретельності, живленою певністю власних сил, зокрема й позірною моральною перевагою. А за тризну правлять глузи і знущання, якими ненависного небіжчика супроводжено у потойбіччя¹⁴⁸.

Метафорика окресленого “дійства” надто прозора, аби не розгледіти за нею сюжету Страстей Христових. То більше, що у деяких віршах задіяно біблійні символи. Актуалізація релігійного дискурсу тут вельми важлива, навіть засаднича. Бо ж ідеться про головне у самоусвідомленні митця – основи його *ars poetica*.

Над джерелами поетичного натхнення й загалом природою художнього слова Олесь застановляється доривчо, але на кожному етапі саморозвою. Наче знову і знову, за нових і щодалі складніших обставин шукає підтвердженень якимось своїм давнім, але укотре поставленим під сумнів думкам. Попри повсякчасне апелювання до реальності, суспільства, людської енергії як адресата мистецького твору, його, твору, горне, надреальне “походження” залишається поза сумнівом. Входячи у біблійну просторінь, він виокремлює образ натхненного Святим Духом старозавітного пророка-поета, покликання якого будити серця й запалювати душі. В одному з віршів ідеться навіть про скрижалі, що ними, зразком Мойсея, хотів би надарувати ближніх. Зайве казати, що доля пророка у нього трагічна, а місія нездійсненна. У підсумковій, певною мірою навіть програмній поезії, що нею автор відкриває друге десятиліття своєї праці, це, від імені пісні-музи, заявлено безпосередньо. І знову все зроблено через християнську дискурсію:

Крику ран смертельних не почують вуха
Вільних в рабстві власнім і в ганьбі рабів,

¹⁴⁸ Алюзії на одну з найзагадковіших Франкових поем “Похорон” (кін. 1890-х рр.), речі Олесем, поза сумнівом, читаної, можуть бути лишень ситуативними. Один із провідних у старшого колеги мотив погребу живої людини / автора твору, митця розроблено хоча й схожими, а однак різнопорядковими (сенсово та стилістично) підходами та засобами.

Очі їх не вглядять крил Святого Духа,
Що над ними віяв і ридав без слів”¹⁴⁹.

Покликання і місія поета за великим рахунком і полягає у такому необхідному людям, хоч не всі з них цього свідомі, контакті, порозумінні з Небесами. Слово справжнього співця натхненне Божественним Духом, бо ж високий / магічний інструмент уклав йому до рук сам Господь. Причому в одній з поезій цей “жест” уведено своєрідним епізодом світотворення, початків буття – і для ліричного героя, і для земного падолю загалом (“Із дна свого серця я ліру дістав...”). Інша справа, що з великим завданням, у цьому конкретному випадку (але чи тільки у ньому?) герой не впорався. Ще одна поезія суголосного реєстру заголовним рядком – “Коли нема пророка на землі...” – здається, пояснює чому так сталося. Якщо світ / суспільство не спромоглися висунути речника власних жалів, надій і сподівань, то слід такого прохати у зір. А тоді вже начуватися: “Коли ж пророка сміхом осміють, / Хай грім промов його ударе, / Хай гнів його запале хмари, / І вогняні дощі поллють!”¹⁵⁰.

Закріплена романтиками ідея митця-посередника, духовного медіатора поміж небом і землею, істоти пограниччя, здатної до “резонування” і “ретрансляції” космічних енергій та абсолютних істин, знайшла у ранньому модернізмі чимало апологетів. Саме символісти розвинули її у напрямі метафізичного самовияву, вказуючи на сакральну природу художнього обдарування, а отже, винятковість внутрішнього світу і власне постаті митця. Поринаючи у досвід Гельдерліна, М. Гайдеггер пояснює це так: «Сутність поезії втягує в орбіту законів божественних знаків і голосу народу, які то сходяться, то розходяться. Сам поет стоїть посередині – між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це *Між*, між Богами і людьми. І тільки тут, тільки тут уперше вирішується питання, ким є людина і в якому ґрунті вона закорінює своє існування: “...людина все ж мешкає поетично на цій Землі”»¹⁵¹.

Українські символісти порубіжжя, як знаємо, порівняно, скажімо, з багатьма російськими, не схильні були абсолютизувати, тим

¹⁴⁹ Олень О. Десять літ // Там само. – С. 227.

¹⁵⁰ Олень О. “Коли нема пророка на землі...” // Там само. – С. 234.

¹⁵¹ Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. – [пер. з нім. Т. Возняк] // Слово. Знак. Дискурс... – С. 206.

паче одогмачувати у містико-релігійному ключі власну місію. Інша річ, що у цих “вимірах” вони, дехто з них, покладали і прокладали шляхи творчого, а отже, істинного пізнання світу. Як запевнятиме Леся Українка захоплену спиритизмом Кобилянську, гідною людини є віра тільки в одного духа – духа творчості чи точніше творчого / животворного духа. Звідси, з внутрішнього переконання, і та певність своєї долі як приділення, що на нього немає ради¹⁵².

Вже ранні ліричні рефлексії на ці теми виявляють готовність, попри позірний зовнішній супротив, прийняти волю, план небес щодо власного життя. Янгол, перелесник, муза, натхнення – усі ці сутності мають надземне “походження”. У вірші 1895 року “Божа іскра”, який можна узяти своєрідним підсумком передуманого, полеміку прихильників і противників мистецтва розв’язує поет. Поет, слід додати, котрий володіє, порівняно з усіма іншими, унікальним досвідом і тільки ним оперує, побиваючи поради і напучування супротивних сторін. Ті ж обопільно представлені невігласами, яким не даровано, не відкрито суті справжнього, через що пропоновані аргументи такі однаково пласкі й однаково далекі істини. Зважаючи на цю духовно-інтелектуальну ювенальність, пояснення їм подано через доступні образи й порівняння:

Бачили ви, як велике багаття
Кида вогонь аж до хмар?
“Божая іскра” – то тяжке прокляття,
Дикий і лютий пожар.
Вогнища того не може людина
Ні запалить, ні вгасить,
В кого ж запала хоч іскра єдина, –
Вік її буде носить!¹⁵³

На початках цю одночасну, на відміну од повсякчасної Олесевої, потребу діалогу-порозуміння-домовленості з суспільством розглянуто серед ключових. І написаний у травні 1896 р. “Поет під час облоги”, видається спробою компромісу. День, тобто половину доби / життя / таланту, буде посвячено служінню громаді, а ніч – музи-зорі, котра так настійливо вабить, кличе до себе. Але швидко

¹⁵² Див.: *Українка Леся*. Лист О. Кобилянській від 13.ІІ.1902 // *Косач-Кривинюк О. Хронологія...* – С. 598–602.

¹⁵³ *Українка Леся*. *Божа іскра* // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т... – Т. І. Поезія. – С. 238.

з'ясовується, і серцем письменниці це прочувала, хибність, штучність, неможливість такої співдії. І це попри неабиякі зусилля, якими позначена рання творчість, сягнути золотої середини. Знадобилося більше десятиліття шукань (блукань?) аби вийти, за Гайдеггером, на “сліди відлинулих богів”, себто збагнути істинний сенс творчості, а отже, через неї і нею, сенс буття. Уже наприкінці серпня і всередині вересня згаданого року з'являються дві, одна за одною, поезії, годні іменуватися декларацією намірів митця, котрий нарешті віднайшов себе.

На перший погляд “Ave regina!” може видатися повторенням написаного двома роками раніше, ситуативно назвімо його елегійним, звернення “До музи”. У ньому лірична героїня, сприкрена боротьбою з реальним світом (боротьбою заздальгідь приреченою), зводить утомлені очі до неба, до світла своєї, як виявляється, провідної зорі, промінням якої сподівається погамувати сум і жах дочасних людських митарств. Зболену душу покріпляє, як підкреслено, *інше*, аніж було раніше, там, у звичному / звичайному світі, бажання. Таке, додамо, химерне і незбагненне (бо недоступне) для усіх, хто лишився бранцем земного тяжіння: “Я тільки думкою на світі буду жись, / Я хочу слухать річ твою (музи – Р. С.) урочу / І на своїм чолі твоє сіяння / Почуть бажаю хоч єдину мить”¹⁵⁴. А вже наступний, згаданий на початку абзацу, вірш справді підхоплює тему й сам наратив цитованого, проте значно посилює, розвиває його емоційно-сміслову палітру, додаючи, “витягаючи” з підтекстів і глибин нові обертони.

Доречними видаються збережені інтимно-відверті тип і тон розмови (а це, і то не лише через діалогічну форму, можна назвати саме так). До вже задіяних попередньо номінацій вищої сутності, з якою героїня намагається порозумітися, – музи, чарівниці, зорі – додано ще кілька не менш промовистих – цариця, владарка і, найважливіший, богиня. Обрана форма античного гекзаметру і контекстуально, і дискурсивно якнайкраще відповідає предмету розмови, бо ж ідеться про речі не тільки життєво важливі для авторки, але вічні, від початків закорінені в основах буття. Речі, над якими людина застановлялася здавен і розважатиме, допоки не утратить здатності й потреби творити.

¹⁵⁴ Українка Леся. До музи // Там само. – С. 120.

Жах від прозріння власної долі, долі як покликання і призначення, бунт слабкої людської природи супроти невідворотності небесного закону вивершуються вибором, свідомим, майже добровільним прийняттям рокованого згори. Осердям твору є “мовна партія” музи, що у стосунку до героїні нагадує швидше наказ або ультиматум, аніж діалог, звернення чи навіть пропозицію:

Прокиньсь, моя бранко, ти мушиш служити мені!

Співай мені пісню, ту пісню, що спить в твоїм серці.

Торкни ту струну в своїй арфі, що досі іще не бриніла,

Всі струни озватися мусять хвалою мені,

Я дам тобі пишні дарунки, забудеш недолю свою¹⁵⁵.

Вступна і завершальна частини, сливе увесь вірш, – то авто-рефлексії над цитованими рядками, що місцями набирають форми нарікань, жалів, голосінь “бранки-невільниці”. Свою долю вона схильна дорівняти рабству, полону, але десь у доглибному чуттєво-смысловому епіцентрі відлунює думка, яку можна віддати реплікою Степана, героя “Боярині”, – “Такий полон миліший од визволу”. Попри утрачені земні блага, цінність котрих повсякчас ставиться під сумнів, зокрема щастя виявляється тільки сном, обіцяні музою нагороди – оманливі (усі вони теж зміряні еквівалентами матеріального), героїня вітає горду царицю, визнаючи її владу і своє довічне підданство. І не тільки тому, що все сподієне сильніше за неї (авторитарний дискурс є всього лиш формою). Ключовою тут внутрішня відповідність – схильність – готовність до того, що належить звершити. Особливо виразно це постає в епізоді з арфою, котру вона уже намірялася почепити на вербу (символ зречення творчого покликання, а отже, й істинного буття, що у Лесі Українки виступає наскрізним), але так і не зробила цього.

Твір, що розгортає і у схожий спосіб підсумовує, тобто утверджує, закріплює попереднє рішення, апелятивно стремить до іншої, але багато у чім суголосної античної епосі – Відродження. “To be or not to be?” з усією глибиною гамлетівської одвертості ставить пекучі для авторки питання особистого, а евентуально, то й цілого її покоління, самовизначення і самореалізації у світі. Дослідники, а серед них найцікавіше В. Агеева, вказують на два оприявлені віршем шляхи національного поступу: слідом Шевченка

¹⁵⁵ Українка Леся. Ave regina // Там само. – С. 147.

“орати перелогі”, або ж, як Куліш, “рубати хащі”¹⁵⁶. Хоч і певною мірою альтернативні, обидві життєтворчі програми лежать в основах загальнопоширеного і в очах молодих уже суттєво дискредитованого народництва. Тому вибір ліричної героїні не сказати б, що легкий, але поза сумнівом однозначний: вона готова линути з музою (гордою істотою з безсмертними очима й барвистими крильми) і над цілиними ланами, і над неходженими пущами. Єдине, що на мить зупиняє цю рішучість, то сумнів і острах – не перед вибором, ні! – там, у високостях зазнати поразки, згоріти у леті так і не сягнувши вершин. І цим ракурсом твір видається не менш значущим, аніж вищеоприятним.

Заголовне питання набирає, окрім конкретно-світоглядного, такого ж присутнього, а може й більшого, творчо-онтологічного сенсу. Доброхіть одірвавшись землі, людина втрачає опору (але не зв’язок, як то іноді видавалося критикам) і підтримку звичного середовища, а відтак у нових умовах мусить покладатися тільки на себе, на свої талант і волю. Тут Леся Українка, мабуть, уперше так гостро зайшла у конфлікт прагматичної свідомості й ірраціональних потуг абсолюту. Сміливий порив “Геть понад кручі у простор безмежний, / Вхопити з хмари ясну блискавицю, / Зірвати з зірки золотий вінець / І запалати світлом опівночі?”¹⁵⁷, раптом, прикінцевим розділовим знаком, поставлено, повторимося, не так під сумнів, як під питання.

У чому ж причина вагань того, хто зважився на політ, але в останній момент, перед поштовхом виявився пронизаний жалом зневіри й супротиву? Сумніви у власних силах, брак досвіду, навичок, умінь – все це матиме слушність, але не передусім. А вирішальної ролі набирає розуміння складності, нелюдського чину труднощів, які чекають на шляху до жаданого і такого далекого, аж ніби ілюзорного ідеалу. Справді, сягнути його майже не реально, а ймовірною, більше ніж ймовірною, видається поразка, катастрофа, ніщо:

А що, коли те світло миттю згасне,
Як метеор, і темрява чорніше,
Страшніше здається, ніж була раніш?
А що, коли не стане в мене сили,

¹⁵⁶ Див.: Агєєва В. Поетеса зламу століть... – С. 28–29.

¹⁵⁷ Українка Леся. To be or not to be? // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 149–150.

Вогонь обпалить крила й я впаду,
Неначе камінь, що зірвався з кручі,
Туди, у темні води, в глибину,
В холодну тишу, і недовго буде
Тремтіти круг на площині води?¹⁵⁸

Напрочуд рельєфно і образно подана ситуація екзистенційної кризи виявляє ті грані буття творчої особистості, що за ними вже тільки позапростір, прірва безвісті. Учені різного фаху – психологи, філософи, філологи – пропонують чимало теорій у намаганні пояснити “матерію”? “енергію”? “світ”? з яким мають справу митці. Одне, у чому беззастережно вони сходяться, це у визнанні нематеріального характеру феномену, відсутність його аналогів чи відповідностей у звичній реальності. Переважно говорять про її (реальності) зворотний, темний бік, який під тим чи тим приводом відкривається одчайдушним сміливцям. Умістити і бодай приблизно передати відчуте й пережите “там” спроможні хіба що усталені, за Юнгом архетипні, структури та образи. Ось як, до прикладу, спробував це зробити французький письменник і філософ Моріс Бланшо. Відштовхнувшись од рядка С. Малларме, він пише: «“Ввійшовши у вірш”, поет входить у той злидений час, що є часом відсутності богів. Дивовижне слово. Той, хто входить у вірші, уникає буття як певности, стикається з відсутністю богів, живе в безпосередній близькості біля цієї відсутности, стає відповідальним за неї, перебирає на себе ризик за все це, терпить його милості. Той, хто входить у вірші, повинен відкинути всіх ідолів, порвати геть з усім, не мати перед собою ні істини як обрію, ні будучини як притулку, адже в нього немає ані найменшого права на сподівання: навпаки, йому належить перебувати у відчаї. Той, хто входить у вірші, помирає, стикається зі своєю смертю, як з безоднею»¹⁵⁹.

Виявляється, що для самого поета майже завжди несподівано, а отже, удвічі сильніше, первинне знання про те, що таке мистецтво і як воно можливе, відкривається трагічною, коли не сказати жахливою, фатальною природою. Бо ж суть його – у найдальших глибинах буття, межі – у найкритичніших станах індивіда, вияв –

¹⁵⁸ Там само. – С. 150.

¹⁵⁹ Бланшо М. Простір літератури. – [пер. з франц. Л. Кононович]. – Л.: Кальварія, 2007. – С. 25.

у граничних спалахах уяви. З цілковитою очевидністю Лесі Українці збагнути це довелося у переломний період життя і творчості, що припадає на зиму 1900–1901 рр. “Мінська історія”, з котрої вона вийшла письменницею того реєстру, про який говорять категоріями геніальності, заповілася випробуванням не тільки тіла і духу, а й слова. Слова, яке було і тим, і тим, і ще чимось незмірно іншим, вищим. Ніби прочуваючи великі звершення, авторка випробовує силу й межі своєї “єдиної зброї”. І її потуга приголомшила власницю. Свідченням цьому – цикл “Ритми”, який, що важливо, писався паралельно з “циклом Мержинського”.

Вісім поезій, назвемо їх мистецькими, “Ритмів” розгортаються драмою духу, що через вдивляння / проникнення у безодню абсолюту цілковито поринає, розчиняється у нім. І, дивовижна річ, тільки доброхить віддавшись на поталу, на самозникнення, на смерть, пісня-душа, як фенікс із попелу, здатна повернутися, оновитися до життя. Четвертий вірш знову через шекспірівський образ виявляє цей процес і стан у всій химерній, в автоозначенні, “божевільній” відкритості:

Хотіла б я уплисти за водою,
немов Офелія, уквітчана, безумна.
За мною вслід плили б мої пісні,
Хвилюючи, як та вода лагідна,
все далі, далі...[...]

Я ж, така безвладна,
дала б себе нести і загортати,
пливучи з тихим, ледве чутним співом,
спускаючись в блакитну, ясну воду
все глибше, глибше...¹⁶⁰

Вода (нагадаємо, цю стихію транспоновано і в образі-кодї “То be or not to be?”) постає чи не основним першоелементом буття, його колискою, початком і кінцем. Як жива та мертва, вона дарує і забуття, й очищення, й оновлення водночас. Наслідком подорожі “на той бік”, “на дно” стає енергія, деструктивно-творчу природу якої слід погамувати і освоїти, спрямувавши у конструктивне русло. Ось як про це звістує п’ятий вірш циклу:

¹⁶⁰ Українка Леся. IV. “Хотіла б я уплисти за водою...” // Леся Українка. Зібр. тв: У 12 т... – Т. I. – С. 192–193.

...Ні! я покорити її не здолаю,
ту пісню безумну, що з туги повстала,
ні маски не вмію накласти на неї,
ні в ясну одежу убрати не можу, –
б'є чорними крильми, мов хижая птиця,
і раниць, як тільки я хочу приборкати
її силоміць¹⁶¹.

Птах, посталий з води і нестримно скерований у небо, є в цьому разі не так метафорою натхнення чи й творчості, як загалом мистецтва і навіть ширше – буття, посвяченого у світову містерію духу. Водночас, і це наголошується з вірша у вірш, неодмінною умовою другого (справжнього) народження є добровільна відмова од першого. Тому й “Летить безумна пісня – стережіться! / Бо жаль ваги не має, так, як смерть!”¹⁶².

Шоста поезія циклу – всуціль складена із запитів-звернень, адресованих найперше власній душі, що стала, внаслідок пережитого, свідомою частиною універсуму. Прикметний однак початок твору, що відкриває той надзвичайно важливий ряд питань, суть котрих зводиться до головного: навіщо у людині закладено творчий первень і дано можливість керувати/сь ним? Адже нести тягар знання-творчості, приділення-таланту неймовірно важко: “Якби вся кров моя уплинула отак, / як сі слова. Якби моє життя / Так зникло непримітно, як зникає / вечірнє світло!..”¹⁶³. Але зникнути, вийти зі світу, перейшовши такі випробування й здобувши право і силу слова, героїня / авторка уже не може. У неї, як сама підкреслює, обов’язок – “будити мертвих, тішити живих” (!). Обов’язок набагато важливіший за особисті прагнення, бажання, навіть саме її існування. Тому рука тільки сильніше стискає меча.

Підсумковим і, можливо, ключовим постає завершальний твір циклу. Саме у ньому здобута шляхом смерті-переродження темна енергія нестримного творчого потоку отримує нібито і протилежний, але вкрай необхідний живильний заряд, “ембріон свідомості” – горнього полум’я, духу, уособленого поривом до ідеалу. Низ і верх, земне та небесне, отже, єднаються у цілість, як тіло й душа.

¹⁶¹ Українка Леся. V. “...Ні! я покорити її не здолаю” // Там само. – С. 193.

¹⁶² Там само. – С. 194.

¹⁶³ Українка Леся. VI. “Якби вся кров моя уплинула отак...” // Там само. – С. 195.

Невипадково й у “Завітанні” (1888), першій мистецькій авторефлексії поетеси, її почергово навідують два крилаті генії – темний, який “жахом скував” серце, та світлий, що “осяяв променями ідеалу”.

Уже мовилося, що ідеал – то тільки омріяна вершина, ілюзія, ідея, як любила повторювати сама Леся Українка. Однак “життя без” порожнє і марне, а тому людина завжди тужить, прагне до нього, хоча й усвідомлює неосяжність жаданого. Але у цих стремліннях, неспокої та стражданнях і народжується те, що робить індивіда особистістю. Надзвичайно глибоким є тут символ сліз “з глибин самого серця”. З цього, ущерть переповненого джерела, і бере початок справжнє буття – в істині й любові – буття душі:

Нехай би з них (сліз – Р. С.) душа моя повстала

і з мукою тяжкою подалася

на те верхів'я вічно світлянеє,

що мріє здалека моїм очам

так неприступно, як і тії гори,

що я на їх лиш мрією літаю.

І, може б, дух мій, наче тая хмарка,

на високості раптом одмінився,

просвічений нагірним, чистим світлом¹⁶⁴.

М. Бланшо, як здається, виставив для митця дві крайні точки існування у “міжсвітті” (після “входження у вірш”) – відсутність богів і смерть. Та імпліцитно, і думається свідомо, окреслено не фігуру скінченності, осяжну, бо вимірну своїми межами, а фігуру, краще сказати сутність, вічного, що образом більше нагадуватиме перекручене коло, символ усе тієї ж вічності. Адже “відсутність богів”, утім, і в релігійній традиції – це і є смерть, порожнеча, ніщота, а їхнє повернення виявляється уособленням життя, руху, творчості. “Нагірне чисте світло”, до якого тужить дух Лесі Українки, і виказує можливість такого повернення, свідчить про нього.

Сакральна символіка (передусім християнська), якою рясніють твори поетів порубіжжя, зазвичай не була даниною моді, а чи риторичними жестами. Насправді саме і, можливо, тільки релігійний досвід та переживання здатні, наскільки це приступно, передати мінливу, важковловну сутність мистецького одкровення. І все

¹⁶⁴ Українка Леся. VIII. “Чом я не можу злинути угору...” // Там само. – С. 197.

завдяки тому, як переконує американський професор Джордж Сантаяна, що сфери обох духовних практик надзвичайно близькі. У своїй програмній праці, яка вийшла на зорі нового століття (1900-й рік) учений головне, вище призначення поезії постулює тим, щоб “відновлювати матерію досвіду, зберігаючи реальність почуття і фантазії, що приховуються під поверхнею загальноприйнятих ідей, і потім із цього живого, але несформованого матеріалу зводити нові будівлі, величніші й прекрасніші, пристосованіші до первинних прагнень нашої природи, сприятливіші для виявлення вищих можливостей нашої душі. Тоді наше занурення у трясовину буття виправдовується подальшим вільнішим сходженням до його мети: ми звертаємося до почуття лише для того, щоб знайти поживу для розуму; ми руйнуємо умовності лише для того, щоб створювати ідеали”¹⁶⁵.

Це тяжіння до абсолюту, намагання збагнути і відрефлексувати осягнуте властиве й таланту О. Олеся. Щоправда його аспірації у бік релігійних доктрин, порівняно з Лесею Українкою, мають у цілому загальний, зовнішній характер. Уже йшлося про те, що поет теж охоче задіює сакральну символіку, але апелює переважно не до надреальних сутностей, а до їхнього земного втілення. Тобто роздумує не так над джерелами творчого, призначенням мистецтва (“теорією”), як над постаттю співця, його суспільними інтенціями. Відоме твердження Новаліса, що “митець належить своєму творінню, а не творіння митцю”, він не те щоб ставить під сумнів, а повсякчас береться перевіряти практикою. І це тим більш цікаво, що суть його обдарування стихійна. Заувага М. Рудницького, що “Олесь усе завдячує природі, нічого культурі”¹⁶⁶, виглядає під цим кутом достатньо підставовою і суперечливою одночасно.

Вірш 1904 р., яким відкривається “Журба і радість”, належить до рідкісних занурень у першовитоки, першоімпульси творчого пориву. Він, як знаємо, пов’язаний з порою дитинства і саме туди наворачтаються думки у спробах реконструювати стани внутрішнього трепету-резонування в лад з усесвітом: “Весь Божий світ сміявсь, радів... / Раділо сонце, ниви, луки... / І я не виніс щастя-муки, / І задзвеніли в серці звуки, / І розітнувсь мій перший спів...”¹⁶⁷. На

¹⁶⁵ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії. – [пер. з англ. О. Махничев]. – Л.: Ініціатива, 2003. – С. 245–246.

¹⁶⁶ Рудницький М. Олександр Олесь // М. Рудницький. Від Мирного до Хвильового... – С. 240.

¹⁶⁷ Олесь О. “В дитинстві ще...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 52.

схили віку, відповідаючи на запитання празького журналіста, поет, з певним уточненням, підтвердить ословлене понад чотири десятиліття то́му: “Чому почав писати? Мабуть, *підсвідомо* (курсив мій – Р. С.). Отак, як ні з сього, ні з того починає цвірінкати жовтодзьобий горобець. Була, очевидно, якась потреба висловитись з приводу того, що діється, бачиться й чується на білому світі. А діялось багато: літали метелики, щебетали пташки, виблискувала роса, – все щось робило, і, мабуть, ніяково було мені стояти, склавши руки”¹⁶⁸.

Інтуїтивно-відрухове, справді підсвідоме, входження у світову взаємодію, сприйняття і прийняття її божественною гармонією, де своє природне місце належиться кожному, – такими, сказати б, легкими виявилися перші творчі уроки Олеся. У вірші того ж 1904 р., що сприймається органічним продовженням цитованого і автором традиційно не друкованого, стан духовно-мистецької одержимості заявлено в регістрах найвищого, сливе райського, блаженства. Варто подати увесь текст, то більше, що таких речей-одкровенень в поета небагато:

Натхнення час – то час святий!
В той час душа моя літає,
Вгорі в блаженному розмаї
І слуха голос неземний.
І чує те, чого другий
В той час душею не вчуває.
В той час стиха моя печаль
І власне все в загальнім гине,
В той час прощаю я людині,
В той час мені й рослини жаль
І дух мій чистий, як кришталь,
По небу з янголами лине¹⁶⁹.

Ширяння звільненого духу в емпіреях, яке критика переважно брала за бездумне витання у хмарах, химерування, має своїм конкретним, “матеріальним” вислідом творчі звершення. Ословлення, оформлення у текст “вчутого” від “неземного голосу”. Але от несподіванка – автора рідко задовольняє зроблене / записане, і найперше

¹⁶⁸ Останнє інтерв’ю Олександра Олеся (Напередодні 65-річчя від дня народження і 40-річчя літературної творчості) // “Поет з душею вогняною”. – С. 174.

¹⁶⁹ *Олесь О.* “Натхнення час – то час святий!..” // *О. Олесь*. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 572.

мізерністю впливу на читача, на реальний світ. Ще один вірш цього року, що, разом з двома попередніми заповідається своєрідним триптихом, виявляє це досить виразно.

У рецензії на збірку І. Франко найперше звертає увагу на цю річ, щоправда тільки заради підкреслення музичності ліричної фрази та заразом її невправності, зокрема і через банальність коди, прикінцевих зворотів. Безпомилним чуттям критик відзначив один з ключових творів книги, але не завдав собі труда ув'язати його з іншими, а головне, художнім саморуком автора. А між тим поезія виявляє коли не кризу, то злам від розуміння того, що нові і нові спроби виявляються кружлянням по колу і далі не ведуть. Звідси й відчуття безнадії, утрачених можливостей, вижитого марно життя:

Болить душа моя, болить...

Пекучий біль її проймає...

А день за днем пливе, біжить,

А там і смерть страшна чекає...

Я жив, а що кому зробив?

Куди я дів чуття і думи?...¹⁷⁰

Такими, бачиться, що не зовсім і риторичними питаннями означено розпач власного безволля, невправності руки, млявості слова. Тому, як і в ранньої Лесі Українки, так багато у збірці закликів до небес запалити горнім племінням кволий земний голос (“Не слів мені, а стріл крилатих, вогняних!...” і под.).

За цієї нагоди зручно з'ясувати деякі особливості, власне відмінності, у зверненнях до музи, а отже, творчого самоусвідомлення, двох у чомусь і близьких, але таких різних натур. У природного таланту Олеся з його культом стихійного натхнення, неусвідомленого пориву, наївного, первозданного чуття домінують емоції з найвиразнішими їх виявами подиву й образи. Іноді він просто відчувається одуреним через “зраду” слова, яке так легко давалося одразу, але відмовляється служити в подальших, складніших випробуваннях.

Справді, ситуація мала б нагадувати глухий кут, куди втрапляєш самохіть. А річ у тім, що запалу Олесеві вистачило тільки на потужний старт: усе, що було в потенції, вигоріло досить швидко. Для подальшого розвою потребувалося інше, тривкішої конденсації,

¹⁷⁰ Олесь О. “Болить душа моя, болить...” // Там само. – С. 83.

паливо, яке залягало у пластах культури. Чи розумів він ситуацію? Думається, що так, адже робив спроби у цім напрямі. Однак мистецтво, як відомо, потребує самодисципліни думки, зосередженості й націленості на підкорення усе нових і нових вершин. Іти цим шляхом важко, особливо коли маєш неабиякі здобутки від початків і потім, навіть мимоволі, орієнтуєшся тільки на них. Показовими тут приклади ще двох письменників епохи, які за подібних тріумфальних обставин увійшли в літературу. Та от тільки Стефаник після неймовірного злету замовк майже на два десятиліття, аби в наступному періоді виступити уже помітно скромніше. Винниченко ж, хоч і продовжував писати, з різною мірою успіху, живив, підтримував, розбавляв (?) художній талант політичними доктринами та філософськими теоріями.

Олесь ближчий до першого з колег, хоча й праці не полишав ніколи. Причетними до його художнього самообмеження, як не дивно, виявилися також критики й читачі. У загальному сенсі вони розбестили митця надмірною прихильністю, дорівнюючи здобутки початківця найвищим осягам і не вимагаючи більшого. Не дивно, отже, що у 20–30-х рр. він не міг вийти з дива і образи за дошкульні оцінки молодих, адже критикували за те, за що раніше підносили. Та боронитися, щось пояснювати публічно не став. А з приводу рецензії Франка варто ще раз вказати на її неоднозначну, майже подвійну скерованість. З одного боку, авторові не відмовиш у прозорливості й влучності оцінок, найперше в окресленні домінантних рис нового обдарування. А з другого, очевидним є ігнорування далеко непересічних художніх потенцій, які за належного розвою міг би реалізувати поет. І саме тут Каменяр виявив дивну нечулість, не розгледівши крізь окуляр позитивізму жодної перспективи. Щось схоже, нагадаємо, було і в оцінках таланту Лесі Українки, переважну ліричну природу якого він протиставляв драматичній, мало чого, як був уважав, вартій.

Наведені паралелі з достатньою виразністю демонструють відмінності у потрактуванні суті художнього двома такими різними епохами, як реалізм та модернізм. Обґрунтовуючи наведену вище думку щодо призначення поезії, Д. Сантаяна писав: “Уподібнюючись до натураліста в усьому іншому, поет відрізняється від нього гармонією інтересів; він має конкретніший розум; його видимий

світ зберігає усі свої барви і свою незмінну пристрасність і повноту життя. Замість того, щоб вивчати вимірні складники досвіду, він намагається осягнути його моральні цінності, його красу, можливості, що відкриваються душі, а тому космос, який він створює, стає ідеальним театром духу, де розігрується найвеличніша з драм і вирішується людська доля”¹⁷¹.

Свого часу Леся Українка саме в поезії віддала належне вивченню “вимірних” основ реальності цілком у згоді з народницькою концепцією об’єктивації і позитивного перетворення дійсності. Її перша художня спроба стала відруховою реакцією, хоча й перепущеною крізь себе, на кривду несправедливого світу – арешт любої тітки Олени. Те, яким темним, трагічним виявом відкривалося життя, вочевидь, посутньо вплинуло на поважність сприйняття власного у ній місця та покликання. Коли дослухатися слів іншого американця, Р.-В. Емерсона, що “мистецтво – це шлях від творця до його творіння”, то досвід нашої поетеси постане невпинним і щораз упевненішим торування цього шляху. Хоча спочатку рух до глибин не був ані стрімким, ані легким. Природа її обдарування, дисонансом Олесевій, мала інтелектуально-культурне підложжя. Рівною мірою визначальними і світоглядно, і в поетиці тут поставали чинники ірраціонального й раціонального. Пізнане інтуїтивно, осягнуте спалахами й поривами / проривами вимагало – і отримувало! – рефлексію, філософське й історіософське наповнення, психологічне нюансування. Талант, наче коштовність, наполегливо огранювався й випрозорювався, через взорування / перегуки з найвищими здобутками попередників і сучасників, употужнювався сенсово й духовно, набуваючи формальної довершеності.

“Оспіване” багатьма критиками вільне (іноді писали й про довільне) почування в обширах культури давалося не тільки відповідною підготовчою роботою: освітою, мандрями, здатністю до спостережень, сприйнятливостю тощо. Беручи творчість “ідеальним театром духу”, Леся Українка свідомою була того, що стати у ньому повноправним і вправним режисером можна тільки прийнявши “умови гри”, заповідані, закладені його природою. І діалоги з музою – то на правду спроби порозумітися з істинною

¹⁷¹ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 246.

владаркою “театру”, узяти, коли говорити образно, її генієм-покровителькою, власне повноправною співавторкою, співтворцем. Як твердить М. Бланшо, «поет, той, хто пише, “творець” ніколи не зміг би зі сутнісної марності й безділля викувати твір; ніколи він сам із того, що стоїть біля первини, не змусить заструмувати чисте слово почину. Ось чому творчість є творінням лише тоді, коли вона стає відкритою близькістю того, хто її пише, й того, хто її читає, простором, що насильно розгорнутий завдяки обопільному спростуванню права на промовляння і права на розуміння. Й той, хто пише, є zarazом і тим, хто “наслухає” незавершенне й нескінченне, тим, хто почув його як слово, тим, хто ввійшов у злагоду з ним, упорався з його вимогливістю, згубився в ньому й усе ж таки урвав його, й у цій перерві вчинив його доступним, виголосив його, міцно прилютувавши до цієї межі, й опанував його, визначивши належну міру»¹⁷².

Перемовини Лесі Українки з музою, про що вже згадувалось, вивершилися вибором і домовленістю, жодною зі сторін не порушеною. Після “Ритмів” у неї майже не трапляється мистецьких авторефлексій-діалогів, якими рясніє поетичний доробок попереднього десятиліття. “Майже” – це “гумореска” 1909 року “Музині химери”. У жартівливій формі, але поважно тут утверджується, на противагу новочасній “моді”, вагомість, а для того, хто бере мистецтво серйозно, domeжна необхідність означеного “союзу”. Повна безпорадність героя, поета, який його свавільно розірвав, більш ніж показова. А от вислідом, мовлячи словами авторки, “гожої вірності” є найвища нагорода творчої людини – шал “святого” (теж автоозначення) натхнення. Знаменним постає і вірш, ще раннього (1897 р.) періоду, з промовистою назвою “Як я люблю оці години праці...”. Вірш, так і не відісланий до друку. Можливо, через ключову строфу, яка, окрім усього, годна слугувати й ілюстрацією-доповненням наведених роздумів Бланшо щодо права на “промовляння” і права на “порозуміння”:

І любо так, і серце щастям б’ється,
Думки цвітуть, мов золоті квітки.
І хтось немов схиляється до мене.

¹⁷² Бланшо М. Простір літератури... – С. 24.

І промовляє чарівні слова.
І полум'ям займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки¹⁷³.

Легкість, з якою творив Олесь і яка так подивовувала сучасників, реально не була, мовляв Франко, ані бездумним “цвіріньканням”, майже забавкою, ані вправним ремеслом під суто художнім оглядом. То правда, що найкраще з’являлося у стані вибухів натхнення, емоційного зворушення, перечулення і т.п. Можливо, його переживання митей осяяння й екстазу, духовних інсайтів, мали багато спільного з тим, що виказувала зі своєї практики Леся Українка. Але правда й інше: він не любив доводити, вигранювати написане, те, що колега називала каторжним “вигладжуванням”, а іноді то й “вигризанням”, тобто роботою з чернетками¹⁷⁴. Та це зовсім не означає, що поет не знав мук і сумнівів творчості, не переживав поразок, розчарувань, депресій. Навпаки, цього, як виглядає, було навіть поза межі. І намір піти на війну, а згодом участь у національно-визвольних змаганнях (нагадаємо, 1919 р.) далеко не в усьому визначалися, як сам запевняв, матеріальною, борговою катастрофою. На цей час припадає, мабуть, найсильніша творча криза, позначена фатальним, як згодом виявилось, зламом. Тому вона (ця криза) природно відмежувала, завершила перший період літературної праці.

Передчуття майбутньої колізії самопоборювання не складно зауважити і в щасливих роках стрімкого лету. Розпач, що переживає митець у неспроможності уповні виразити себе, навряд чи надається, як припускають деякі учені, до вичерпного пояснення лише відсутністю належного і головного інструментарію – виробленої художньої мови. Сам поет, щоправда, нарікав на брак у ній “готових форм і категорій” (автоозначення) для повноцінного діалогу зі світом. Проте

¹⁷³ Українка Леся. “Як я люблю оці години праці...” // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т... – Т. І. – С. 253.

¹⁷⁴ Непоодинокі випадки робленості, навіть штучності Олесеєвих віршів є свідченням, як зізнавався, писання “нашвидкоруч”. Здається, йому було простіше не правити, вибілювати попередній варіант, а запропонувати інший, а то й два чи просто, коли щось не влаштовує або тема не знаходить потрібного розвитку, відкинути, відкласти до архіву. Думається, що саме через це деякі речі справляють враження довільно зведених у нестійку цілість фрагментів – різних настроєм, емоціями, образами. “Класичною” виглядає схема потужного, стрімкого початку, написаного у злеті натхнення й таланту і млявого, недоречного завершення; або навпаки. Та слід віддати авторові належне – зазвичай така літпродукція до друку не потрапляла.

особисто покладених зусиль для вирішення завдань цього рівня, попри усі завіряння, виявилось таки недостатньо. Він явно не належав ані до, як тоді це називалося, “ковалів” слова, ані, повторюючи за Лесею Українкою, “совісних розробників” його. Цю прикру особливість “творчого поличчя” молодшого товариша (та й багатьох інших представників покоління) поетеса зауважила ще всередині 1900-х рр. «Недосконалість форми, яку часто знаходила в віршах Олеся, – писав К. Квітка, – необробленість і помилки щодо мови спочатку вибачала як молодикові і новакові в літературі, але з появою дальших творів Олеся вже почала сердитись. “Наше покоління, – казала вона не раз і з приводу Олеся, і з приводу Винниченка, не говорячи про дрібніших письменників, – не мало до помочі ані словарів, ані граматик, як бралося до літератури, і проте ніхто з нас [...] і зразу не посмів виступити з такою розтріпаною і необробленою мовою. У нас, мабуть, було більше працьовитості і поваги до рідного слова”»¹⁷⁵.

Заради справедливості слід пояснити, що “простота” мовного ладу Олеся не виходила тільки зі свідомого бажання (злученого з невмінням дати нове), як указував, приміром, М. Рудницький, не надто вибиватися за межі тогочасних читацьких уподобань. Думається, що поетом найперше керувало чуття міри, яке тонкий стиліст Т.-С. Еліот виводив у цілий закон: “закон сильніший за будь-які тенденції і впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку чуємо. Незалежно від

¹⁷⁵ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 293.

До сказаного доречним буде, ще й з огляду на високі оцінки поеми Г. Логфелло, яку Леся Українка у 1880-х рр. увела до перекладацького проекту “Плеяди”, додати відгук на цю роботу колеги. Отже: «Олесів переклад “Гайявати” зовсім виводив Лесею з рівноваги неможливою недбалістю і масою великорусизмів. Дуже була розстроєна, завваживши по сьому перекладі, що він зроблений не з англійської, а з руської мови, і говорила про те, що можна пробачити дрібнішим літераторам [...] то першорядному поетові Олесеві се зовсім не личить і роняє престиж української літератури взагалі”. // Там само. – С. 293–294.

Як одразу по цих заувагах пізнається Леся Українка – у своїх щирих жалях за марнованим талантом і промахами колеги, у ненастанному дбанні про “марку” рідного письменства. А щодо Олеся, то свій переклад він справді робив із других рук – російськомовного варіанту І. Буніна – й публікував, очікуючи реакції читача, серіями подач у “ЛНВ” за 1912 р. Не задля виправдання, а тільки порядком повноти картини необхідно вказати, що в часі підготовки і в самому ході роботи він консультувався зі знавцем англійської мови. Та однак результатом лишився невдоволений. Тому в 1915–1916 рр. знову повернувся до Логфелло, працюючи тепер уже за підрядником.

того, буде тонічною чи силаботонічною, римованою чи неримованою, традиціоналістською чи новаторською, вона в жодному разі не повинна втрачати зв'язків із мовою повсякденного спілкування, з постійними й неперервними змінами, яких вона зазнає”¹⁷⁶. А все ж тут славнозвісний “антеїзм” митця обертався не стільки консерватизмом чи пуризмом, а простою, навіть простакуватістю, такою недоречною, безсилою в огроми покладених завдань.

Коли піднятися над формальні чинники мови як системи граматичних категорій та комунікативного засобу, то вживання Олеся в цей “дім буття” дійсно постає складним і неоднозначним. “О слово рідне, орле скутий...” – такими закликами до звільнення “голосу душі” народу він виявляв розуміння необхідного, але, як це вже на раз траплялося, далі робив лише кілька щораз непевніших кроків. Варто, хоч і побіжно, зіставити лірику та драматургію митця, аби пересвідчитися, що, удаючись до формулювання Гадамера, “виворожити самодостатність мови” йому не вдалося. Не йдеться, звісно, про те, що він не брав слова поважно, але й цілковито здатися на його волю, визнати її вищою за власну не наважився.

“Спів з душі і без нот” – це далеко не те, що потрібно. У кращому випадку тільки вдала авторська / акторська імпровізація, звук і вібрація скінченні у своєму триванні. І дуже рідко це чистий голос глибини, як каже Бланшо, “первини і почину”, котрі маркують помежів’я справжнього і дочасного, істинного і профанного. “Скидається на те, – заявляє учений, – що поезія – література – пов’язана зі словом, яке не може урватися, адже воно не промовляє, воно є. Поезії не є цим словом, вони є почином, а от самè це слово ніколи не розпочинається, а завжди промовляє по-новому й завжди починає все спочатку. Одначе поет – це той, хто почув це слово, той, хто увійшов у злагоду з ним, посередник, який, виголошуючи це слово, змушує його до безгоміння”¹⁷⁷. Олесь же, як правило, відмовляється (неспроможний?) бути “посередником”. Його роль, а не покликання – виконавець уже готового, копіювальник, ілюстратор.

На жаль, поет не почув свого улюбленого А. Белого в частині надважливого міркування про те, що “творчість керує свідомістю, а не свідомість творчістю”. Намагання “правувати стихіями”, коли ти

¹⁷⁶ Еліот Т.-С. Музика поезії // Слово. Знак. Дискурс... – С. 75.

¹⁷⁷ Бланшо М. Простір літератури... – С. 24.

не деміург, призводять або до катастрофи, або до порожньої забавки, штучності, пафосу, що нічого, крім ілюзії (хоча й утішної), дати не можуть. Самовпевненість Гелена з безсмертної “Кассандри” годна межувати хіба з його ж оманами: “Ти думаєш, що правда родить мову? / Я думаю, що мова родить правду”¹⁷⁸. Спроби творення сенсів та сутностей без розуміння природи і наслідків содіяного тільки викривляють, а власне, спотворюють істинне / ідеальне. Але така вже вдача і, мабуть, доля людини – жити марнотою у світі хибних уявлень, беручи такий світ єдиною і незмінною реальністю.

Отже, причин “труднощів самовираження”, у сенсі мовної стихії також, слід дошукуватись у внутрішньому просторі, зокрема у світоглядно-психологічному бар’єрі, обмеженні “природного” таланту, що, як уже йшлося, не отримав належного розвою. І у цьому джерело мук невисловленого, таких разючих, що ліком на них тільки найрадикальніший засіб:

Де ті слова, що вмерли на устах,
Де неспівані пісні?..
Чи розп’ялись ви на хрестах,
Чи й досі мучитесь в мені...
О, як хотів я вмерти разом з вами,
З моїми мріями-думками!¹⁷⁹

Усвідомлення своєї як людини і як митця, та світу, інших недосконалої слугує однією зі спонук до творчості; але от цікаво, що й до смерті теж. Чому ліричний герой / автор не заповідає життя, а, навпаки, висловлює бажання його полишити? І наскільки сильним, органічним є це бажання? Відповідь на останнє питання спроможна пояснити і все інше. Відкриття глибинного зв’язку творчості з темною енергією буття стало для поета разючою несподіванкою, шоком. Настільки сильним, що він не зважився навіть стати над прірвою, не те що заглянути в неї. Зупинившись за крок, по нетривалій надумі чи й відрухово почав задкувати. А тому посправжньому головного для себе так і не з’ясував.

Сучасники свідчать, що понад усе Олесь боявся смерті, потерпаючи і через її темну загладу, і через цілковиту обірваність

¹⁷⁸ Українка Леся. Кассандра. Драматична поема // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. V. Драматичні твори (1909–1911). – С. 62.

¹⁷⁹ Олесь О. “Де ті слова, що вмерли на устах...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 196.

існування, що, як вважав, унеможливить його головну, творчу реалізацію, а отже, сенс земного приділення. Сокровенна ідея, котрою жив (і ділився з найближчими), полягала у намірах, бажаннях, мріях проспівати ще нечувані людьми пісні. І от парадокс, єдиний шлях, яким цього можна сягнути, виявився таким близьким і таким далеким. А ступити на нього було понад сили. Тому вірші, де описано (і це найточніша дефініція) готовність залишити світ, постають виразно декларативними. Тут поет не є собою. Відповіднішими його природі є речі, що мають скерованість і ефект самонавіювання, самозаспокоєння, утишення внутрішніх збурень. Як-от, приміром, такий підкреслено символістської поетики текст на дві строфи:

І холод, і вітер, і хмари осінні,
І зле щось віщують сичі,
І крає всю душу чиєсь голосіння...
Мовчи, моя пісне, мовчи.
Далеко до сонця, далеко до ранку...
Заснути б і спати вночі, –
Так хтось і регоче, і плаче на ганку...
Мовчи, моя пісне, мовчи!¹⁸⁰

Шлях Орфея, до образу якого поет так настійливо апелював, видався понад силу: зійти до Аїду і повернутися звідти – чи ж не самогубство, чи ж не божевілля? Легше, простіше виявилось відмовитись (насправді задекларувати відмову) співати, а отже, і жити. На жаль, не зарадило тут і з такою безпосередністю заявлене, але знову ж глибинно не прийняте, не засвоєне розуміння мистецтва як гри, вільного, безмежного у своїй спроможності самовияву. Виголошений у поемі “Щороку” (одному з найкращих творів автора) заклик – “Зброї нема. / Зброя єдина – / Будь як дитина. / Грайся м’ячем, / Злотом, любов’ю, / Власною кров’ю, / Честю, мечем”¹⁸¹ – у щось

¹⁸⁰ Олень О. “І холод, і вітер, і хмари осінні...” // Там само. – С. 228.

Мотив “вколисування”, “зацитькування” голосу власної пісні мимоволі відсилає до листування Лесі Українки та І. Франка. У нім через схожу метафорику молодша колега порушувала питання літературного інфантициду, до якого мусили вдаватися українські письменники. Поставлені перед вибором поміж обов’язком та покликанням, вони самохіть, дослівно, “скручували голови” своїм найкращим дітям. Але так чи так, а голоси безневинно загублених усе ж озивалися до своїх безталанних батьків. Приневолений до цього “злочину”, та вже не тільки зовнішніми “умовинами”, мав почуватися і Олень.

¹⁸¹ Олень О. Щороку // Там само... – С. 191.

більше так і не переріс. Мистецтво лишилося загорожено, захистом (тільки зрідка протистоянням) від смерті, а не можливістю, єдиним способом узаємодії з нею.

Символічна смерть на півдорозі тим більше прикра, що зупинила, пустивши колом, розвій справжнього, закроєного на великі звершення таланту. І під цим оглядом доробок Олеся постає далеко не тим, на що заповідався. Тут його рефлексії рідко і з великою напругою виходять поза межі співу птаха “з душі і без нот” (Франків образ таки має свою слухність). Поезія пориву, фантазії, пристрасті усе ніяк не може наситити, употужнити вібрацію чистого звуку обертонами сенсів, відкриттів, одкровенень, що з простої мелодії витворюють універсальної палітри симфонію. Доречним буде згадати, коли можна так висловитись, авторську концепцію літератури (з визначенням свого у ній місця), убрану в шати казки. Почув і записав її М. Рудницький. Отже, звіриний цар доручив підданам “приготуватись до приходу весни – такої величної, якої ніхто з них ніколи не бачив. Всі птахи повинні були заспівати, але зовсім іншими голосами, ніж досі. Птахи понабирали собі вчителів співу, ознайомилися з новою музикою, навіть перефарбували для ефекту своє пір’я. Концерт вийшов незвичайний; не можна було відрізнити пави від солов’я, але це не мало жодного значення, бо оплески і так заглушили пташиний хор. Тільки при кінці всі помітили, що між співаками не було жайворонка. Він піднявся високо під небеса і там самотній проспівав свою давню пісню на давній лад”¹⁸².

Наївно-чарівна (коли вже зберігати пропонований фольклорний вимір) формула “давньої пісні на давній лад” напрочуд відповідає і разом суперечить обдаруванню автора. Усі його спроби вловити суть мистецького, і тут варто визнати слухність Зерова щодо “поміркованого новаторства”, скидаються на одчайдушний у своїй безпорадності порив неофіта до сокровенної, але і незбагненої таїни. Вона вабить довершеністю ідеалу, але й знеохочує труднощами його осягнення. Здається, що у поета є майже все необхідне для руху, переходу, прориву: гострота і безпосередність сприйняття, сила уяви, розкутість фантазії. Однак... Бракує, і цей брак фатальний, упевненої сміливості першовідкривача, а отже, настирності,

¹⁸² Рудницький М. Олександр Олесь // “Поет з душею вогняною”... – С. 46.

цілеспрямованості усвідомленого руху, що виявляється у здатності до рефлексій над здобутим досвідом, критичних судженнях та універсального рівня узагальненнях. Поширити сказане може оцінка творчої індивідуальності італійської поетеси-сучасниці Ади Негрі, яку Леся Українка, за принципом контрасту / доповнення, протиставляла Габріелю д'Анунціо. “Синтез, – читаємо у відомій статті, – значительно преобладает у нее (А. Негри – Р. С.) над анализом. Она не подыскивает фактов для иллюстрации своих идей, – напротив, поразившие ее факты возбуждают внезапно ее мысль и чувство. Она не гоняется за новыми ощущениями, каждому налетевшему чувству она отдается со страстью, беззаветно”¹⁸³.

Нагоду застосувати апробований авторкою принцип щодо її власної та О. Олеся творчості й становища в національній літературі варто оминати. Причинами цього і надто різні суспільно-культурні умови обох країн, і особливості індивідуально-психологічного порядку. Натомість окреслені у цитованій праці домінанти мистецького саморозвою, уособлені синтезом / почуттям / природою (А. Негрі) та аналізом / раціо / культурою (Г, д'Анунціо), можна узяти коли не основою, то пунктом відліку до спроби наукового наświetлення письменницького психотипу. Тільки у цім разі, як уважала Леся Українка, може йтися про повноцінну, майже ідеальну творчу особистість, котра б органічно поєднувала два окреслені світи. Недарма ж, на її думку, одному італійському поетові бракувало саме того, що “у надлишку” знаходимо в іншого; і навпаки.

Ідею універсальності, якою не рідко послуговуються у спробах означення генія, і котру щодо Лесі Українки в усій повноті актуалізували неокласики, можна “прикласти” і до Олеся. Яким би неоковирним не був узятий в лапки термін, він, мабуть, найповніше відбиває ситуацію поета, що уник тут роздвоєння, але й не сягнув органічної єдності. Усвідомлену її необхідність і докладені до цього зусилля можна пояснити чи проілюструвати думками В. Петрова, що знову є контроверзою опініям його товаришів київського кола. Ось як він міркує: “Поети, представники як романтичного народництва 40–60[-х] років, так і позитивістичного народництва

¹⁸³ Українка Леся. Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Анунцио) // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т... – Т. VIII. Літературно-критичні та публіцистичні статті. – С. 37.

[18]70–[1]900[-x] років, стилізуючи свої твори під народну пісню, запозичали свої образи з усної народної поезії. Олесь образи для своїх поезій бере з літератури. Фольклорній усно-народній традиції Олесь протиставляє літературну, селянсько-просвітянській поезії – інтелігентську й міську. Олесь відмовляється од програмового учительства народницького радикалізму й відповідно до того позбавляє свою поезію дидактизму. Традиціоналізм був властивий Олесеві, але не фольклористичний, як народникам, а літературний. Традиціоналізм літературних образів у Олесь був проявом його антитрадиціоналізму¹⁸⁴. Та більшою мірою все сказане стосувалося зовнішніх, формальних чинників. Тому далі учений повертається до “нутрянного принципу стихійної творчості”, визнаючи його магістраллю саморозкриття чільного українського лірика зламу епох.

“Літературність”, себто, поміж усього, персональність, персоналізованість перейнятої і продовженої традиції, – важливий складник в Олесевім розумінні власних меж (ставимо це на перше місце) і можливостей. Не йдеться винятково про авторитетів, на яких взорувався молодий початківець. До слова, пізніше, визнаючи себе консерватором, для якого поезія скінчилася на символізмі, він окреслює, а критика доповнює світ уподобань та інтересів романтиками й символістами. Серед співвітчизників сам називає Т. Шевченка, М. Старицького, М. Чернявського (?) та Лесю Українку (!)¹⁸⁵. Найбільш представницьким закладається ряд російських письменників. Наслідком чого, як запевнятимуть критики 20-х рр., і найпосутніший, але далеко не в усьому позитивний вплив. Ряд цей відкриває Лермонтов (Пушкіна, як і Лесь Українка, поважав, але не любив), а завершують Надсон та улюблені символісти. Серед чільних імен західної культури очікувано знайдемо Байрона, Шеллі, Мюссе, звісно ж, кумира юнацтва Гайне і, що цікаво, окремо та не зовсім сподівано – Шопенгавра та Гауптмана.

¹⁸⁴ Петров В. Проблема Олесь... – С. 774–775.

¹⁸⁵ Посутній вплив Лесі Українки – лірика на молодшого колегу літературознавці виявляли не тільки у суголосі мотивів чи образів, але й (і то передовсім) через формально-стилістичні, поетикальні реєстри. Найретельнішими тут видаються праці П. Филиповича, котрий більше воліє говорити про наслідування, та М. Неврлого, що обстоює поміркованішу ідею творчого запозичення-переосмислення, спадкоємності традицій (в останнім контексті згадано ще й М. Старицького). Див.: Филипович П. Олесь... – С. 217–218; Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість... – С. 128–137.

У зрілому ж віці (1930-ті рр.), намагаючись прояснити головні моменти свого становлення, яке датує початком століття, поет говорить про, дослівно, писання “з нутра”. Шлях цей, що видавався єдино правильним, справжнім, вимагав якнайвідповіднішої форми і способів самовираження, пошук яких – не менш важливий, ніж внутрішній пал. У досить своєрідній філософсько-поетичній манері паралелі ці “зведено” у вірші 1906 року:

Срібні акорди, що з серця знялись,
Як я в поспів'я їх втілю?!
Райдужні мрії, що з ними злились,
Як їх зловити зумію?!
Ніжні квіти, що в серці пахнуть, –
Як їх відтіль позриваю?
Жемчуги сліз, що на квітах тремтять,
Як їх тобі позбираю?!
Втілить чуття мої в згуки, в слова
Світ увесь навіть не в волі...
Як же душа моя їх проспівала,
Частка душі світової?!¹⁸⁶

Начатки виведеної теми можна знайти і у більш ранньому (1904 р.) вірші “Ах, скільки струн в душі дзвенить!..”, який поруч трьох інших знакових текстів відкриває дебютну книжку. Провідним у ньому є мотив безсилля, відсутності, як двічі підкреслено, “людських” слів для відбиття усього повноголосся струн душі. У поезії написаній через два роки “функцію” резонування / пульсації чуттями й сенсами перебирає на себе серце; і тут кордоцентризм української і специфічно Олесевої вдачі знаходить ще одне переконливе підтвердження. Натомість душа тепер “відповідає” за “спів”, себто вияв / артикуляцію відчутого й пережитого. І тому надважливою постає прикінцева заувага, якою поет свою душу дорівнює, еднає зі світовою, употужнюючи тим самим її можливості.

Здається, усе правильно. Перед нами шлях і саморух символіста: спрагла ідеалу душа стремить до абсолюту, силкується досягнути його. Та от цей сумнів, раптові зупинки на злеті, ці запитання. У Лесі Українки, пам'ятаємо, теж є поезія суцільних питань (“Ритми”, VI.), але усі вони заради відповіді – рішучої і остаточної. Олесь же

¹⁸⁶ Олесь О. “Срібні акорди, що з серця знялись...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 103.

у нестями, поійнятий суперечностями, вагається. І знову варто підкреслити, що йдеться не про майстерність, мистецький арсенал. Тут теж є проблеми, але вони вторинні, це, власне, наслідки. Джерело деструктивно-кризових станів сам поет – він не певен себе, почувається утомленим, безсилим, нездатним. “Вихованець” романтиків, він domeжно збагнув, що “є лише одна поезія, яка сама в собі утворює нерозривне ціле, починаючи від найдревніших часів до найвіддаленішого майбутнього. Вона включає твори збережені та втрачені, які наша фантазія хотіла б відновити, та майбутні творіння, які вона хоче передбачити. Поезія є нічим іншим, як людським духом у всій його глибині. Вона є незнайомою сутністю, яка назавжди залишиться таїною і способи виразу якої є незліченними, поняття, яке завжди розкривається і знову вичерпується, щоб після певного часу виступити в оновленому і перетвореному вигляді. Чим більше людина знає про свій дух, тим більше знає вона про поезію, історія якої є нічим іншим, як історією духу [...] і в цьому значенні вона завжди залишається недосяжним ідеалом”¹⁸⁷. Але зрозуміти не означає прийняти. Схоже на те, що так трапилося й з Олесем. І у цій його межа, приділення і фатум. А ще тут відмінність поміж птахом польовим, вільним щебетуном-жайвором та істотою двох світів, безсмертною і віщою птахою-феніксом, власне – талантом і генієм.

Жан-Поль (Й-П. Ріхтер), письменник і мислитель близький до німецьких романтиків, у славетному трактаті “Підготовча школа естетики” спробував теоретично обґрунтувати ці відмінності. Його міркування, покладені на широкому історико-філологічному, філософському, психологічному матеріалі, виходять далеко поза контексти епохи і виявляють здатність до пояснень мистецьких феноменів на універсальному рівні. Концепція творчої особистості, названої ним “пасивним генієм”, може в огляді сказаного правити внутрішньою зарисовкою, основою до портрета О. Олеса. Із розлогих, подекуди й велемовних (данина епосі!) викладок доцільно виокремити найхарактерніші, аби, зрештою, підвести до головного.

“Бувають люди, – заявляє автор, – надаровані порівняно із сильним талантом вищим сенсом, але слабшою енергією; ці люди вибирають у свою священну розкрити душу великий світовий дух –

¹⁸⁷ Тік Л. Із передмови до збірника “Любовні пісні швабської давнини”. – [пер. з нім. О. Фешовець] // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 31–32.

у зовнішньому житті чи у внутрішньому, в думці і поезії, вони лишаються відданими йому, зневажаючи низьке. [...] З філософською і мистецькою свободою розуміють і пізнають вони світ і красу, – та коли переходять до творення, шкода! половина їхнього тіла скована невидимим ланцюгом, і вони створюють не те, що задумали, або щось менше. Доки вони сприймають, вони керують усіма силами душі завдяки поміркованій, розсудливій фантазії, але творчість їхню паралізує другорядна і побічна сила, і так вони запрягаються до плуга посередності”¹⁸⁸. Прикінцева метафора є промовистою в контексті народницького дискурсу, якому протистояли, робили спроби (чи вигляд) протистояти або улягали українські митці. Одначе, і це вимагає акцентування, авторові трактату залежало саме на виявленні внутрішніх чинників – конструкції свідомості і потуги духу.

У стосунку до Олеся прикметним є і поняття “поміркованої фантазії”, яка, здається, у нього цілковито розкутою, стихійно вільною. Та от воля ця – воля кола, внутрішнього самоокреслення, меж власної сутності, котра не так промениться собою, еманує, як віддзеркалює, “ретранслює” зовнішнє світло. Жан-Поль тут через порівняння пропонує іншу метафору – сонця як самодостатнього об’єкта й місяця, що тільки відбиває горіння іншого, потужнішого світила. Тому до попереднього означника додається ще й інший – “місячні генії”. І ось у чому вияв їхньої природи: “Наскільки б не були вони неподібними до талановитої людини, котра спогляданню може явити лишень частини світла й світові, матеріальні тіла, але не світовий дух, і як не були б вони саме через це подібні генієві, перша і остання ознака котрого – споглядання Універсуму, – світогляд пасивних геніїв є тільки продовженням і розвоєм чужого геніального світогляду”¹⁸⁹.

Самоочевидним видається, що ученому ішлося не про наслідувачів, епігонів, а коли вже не обійтися без дефінітивних окреслень, то радше про еkleктиків. Талановитих, навіть геніальних людей, чий потенціал в основі своїй лишається на дні, не піднятим, не розкритим. Тут і трагедія культури, мистецтва (в українському випадку це завжди “окрема історія”) і, звичайно, митця, особливо, якщо він свідомий становища чи розуміє його бодай “проблисками”. Олесь, думається, належав до таких. Його приватні, усні й листовні,

¹⁸⁸ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – [пер. с нем. А. Михайлов]. – М.: Искусство, 1981. – С. 83.

¹⁸⁹ Там само. – С. 83–84.

зізнання (завжди іронічні, але ж іронія тут “маска безпорадності”), а ще більше вірші, що межують з ліричними одкровеннями, цьому очевидне підтвердження. Ось хоча б і той, що закриває третю збірку, яка має символічну за цих обставин назву “Поезії”:

Я присплю, заколихаю всі мої жалі
І востаннє проспівую пісню на землі.
Я б хотів, щоб тую пісню із моїх глибин
Пильно б слухав вухом серця тільки Бог один
Та моя голубка ніжна, що я взяв і ніс
Через гори, через море у терновий ліс¹⁹⁰.

Мотив останньої пісні, потуга якої живиться прощанням з життям і зустрічю зі смертю (“птах, що співає в тернях”), не наскрізний, але виразний в Олеся. У цьому осяянні “глибин” власної суті й на мить відкритого Універсуму, а ще більше у засліпленні ним, страху й утечі – його доля як поета. І тільки бажання, єдине хотіння й надія, аби спів не обернувся порожнім звуком, не загубився у гомоні земного падолу, підтримують звернення до Всесили, що єдино і спроможна вчути голос душі свого творіння. І ще, можливо, споріднена коханням душа, що наважилася розділити з ним страждання й самоту буття.

Мотив “лебединої пісні” відсилає до ще одного, але по-іншому програмового вірша під прозорою назвою “Лебідь”. Написаний у квітні 1917-го, на заході першого періоду творчості, текст, і автор, здається, це відчував, якраз упору актуалізує важливий, повторимо услід за В. Петровим, складник “проблеми Олеся” – його школу у національній літературі. Коли ж говорити ширше – можливість і доцільність успадкування, переємності.

Порушили “проблему” вже сучасники поета, молодші колеги. Через, як то і личить молодим, заперечення, вони, однак, визнали його впливи. Хай і не на свідомо-творчому, але ж на якому важливому, початковому етапі. І спектр тут майже максимальний – від неокласиків (Зеров, Рильський) до футуристів (ранній Семенко). А найвідомішим учнем цієї школи загально визнано П. Тичину. Останній із цим охоче погоджувався, щоправда з тим же, що й однолітки, застереженням. Але цьому й учитель не перечив, слушно

¹⁹⁰ Олесь О. “Про схід сонця, про схід сонця я вже одспівав...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 212.

запевняючи, що до постання майстра, який змінив небесний кларнет на “фарбовану дудку”, немає ніякого стосунку.

У чому ж секрет такого широкого, всезагального впливу? Мабуть, ніякого секрету насправді не існує; або ж він на поверхні. Творчість Олеся, що у своєму часі (1900–1910-ті рр.) набула найвищого розвою, полонила, захоплювала, п’янила саме новизною і свіжістю, яких так бракувало українській ліриці. Усе, про що йшлося вище – безпосередність, розкутість, співучість, емоційність – не могло не імпонувати тим, хто приступав до праці над словом. І це був не просто (і не так) взірць для наслідування, як доведення спромоги, свідчення можливостей, наявність невичерпного потенціалу. Образно кажучи, то була чудова платформа для старту, накреслені початки маршруту. Талановиті і самостійні проходили його задля набуття упевненості й досвіду, а менш рішучі, звичні до того, аби їх вели, залишалися на ньому назавжди, приречені кружляти уже багато разів битими шляхами. Щодо перших, то до згаданих слід додати ще одне ім’я, певно найпопліднішого з цієї когорти й генерації, – В. Сосюри. Але й він, яким би не здавався послідовним і сумлінним учнем, пішов набагато далі учителя, гранично, можливо, вершинно розвинувши його здобутки. Другі ж, “ім’я котрим легіон”, спрофанували усе найкраще, знеславлюючи і себе, і якоюсь мірою тих, на кого орієнтувалися, кого продовжували¹⁹¹. І промовистим видається фінал “Лебеда”, де птах, що вказав зграї шлях до неба, сонця, просторів і волі, після того як побратими знялися в повітря, лишився на болоті тихо сходити кров’ю¹⁹².

¹⁹¹ М. Неврлий уже в часі самого Олеся “облікує” його більш чи менш управних наслідувачів цілим гуртом переважно забутих сьогодні імен. Див.: *Неврлий М. Олександр Олесь: Життя і творчість...* – С. 148–151. Далі ж, в добу соціалістичного реалізму і після 1991 року, лік ітима (і йде) на сотні, а може й тисячі.

¹⁹² В. Петров передусім ставив у заслугу Олесеві цю місію першопрохідця. Тут його постать учений називав не менш як епохальною, доміряючи її зачинателю новітнього письменства. «Значення Олеся в українській літературі можна порівняти зі значенням Котляревського. Що зробив Котляревський? Іван Котляревський запровадив до літератури семінарську поезію в усій її характерній жанровій і мовній відмінності. Олесь запровадив альбомну, романсову, революційну, студентську, взагалі інтелігентську, ту поезію й таку, що доти в українському письменстві лишалася поза межами громадського визнання. “Перелицьована Енеїда” Котляревського й збірка Олесевих поезій “З журбою радість обнялась”, попри всю свою неподібність, виконали однакову функцію. Приватній поезії, партикулярному жанрові, що був приналежністю окремих соціальних прошарків і не був визнаний в літературі, Котляревський і Олесь надали прав, в яких їм досі відмовлено» // *Петров В. Проблема Олеся...* – С. 778.

Школа Лесі Українки? Поза сумнівом, це величезна тема, що потребує ряду спеціальних досліджень, де б нарізником поклалися проблеми традиції, власне законів та механізмів функціонування, самого тривання культури. І тут далеко не все так очевидно й зримо, як у випадку її побратима. От хоча б і неокласики. Від Олеся вони “відштовхнулися”, інакше ризикували стати епігонами, як десятки інших, але й не “проросли” із Лесі Українки, бо зазнали б схожої (до епігонів) долі. Їхній як справжніх митців шлях і вибір – то невинний діалог з учителем, навіть не з учителем – колегою, товаришем, спорідненою душею.

Діалог, що триває у реєстрах не обмежених ані часом, ані умовами, а “залежний” тільки від здатності бути відкритим: слухати і мовити. Такими “співрозмовниками” великої письменниці можемо назвати М. Зерова і М. Рильського (його вона ще встигла помітити), Л. Костенко і В. Стуса, а з-поміж наших сучасників – крайнку і, за самопрезентацією (як би хто це не сприймав), духовну посестру – О. Забужко. А що ж сама Леся Українка? Мабуть, вона, услід за Антеєм, героєм останньої своєї драми, котрого доля таки обділила відданими учнями, могла б із певністю повторити:

Як же бог

мені пошле обранця молодого,
щоб я йому служив своїм здобутком,
і бачу я, що кожна мертва форма,
яку я викладаю перед ним,
присвоївшись йому, вмить оживає,
і геній молодий в прадавній формі
шумує та іскриться самоцвітом,
як молоде вино в старім кришталі, –
тоді я вже заплачений. Ні, більше, –
я наче почуваюсь до вини,
що я нездатен так йому служити,
як би хотів¹⁹³.

¹⁹³ Українка Леся. Оргія. Драматична поема // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. VI. Драматичні твори (1911–1913). – С. 165–166.

2.2. Поет у вирі соціальних катастроф

Відоме Олесеве зізнання, що пише він тільки на дві теми, любові до рідного краю і кохання, надається розширеному трактуванню у той спосіб, що його лірика – це справді нюансування двох головних почуттів. І ширше йтиметься тут про любов до життя в усіх його вершинних проявах: мистецтво / творчість, кохання, природа та відданість Батьківщині, яку, зазвичай, називають патріотизмом. Хоча у стосунку до справжнього поета останнє визначення завжди виглядатиме шаблоном.

Уже доводилось (у біографічному розділі) згадувати про ті дискусії, які ще за життя Олеся розгорнулися довкола питання значимості його громадянської поезії. За відомою національною традицією такі розмови з площини суто художньої швидко перекидалися на особистість, зокрема її суспільний статус та ідейно-політичну наставленість. Оскільки, як переконували критики, обидва провідні “вектори” доби – доброхіть узята й сумлінно виконувана роль провідника-трибуна та щирі соціалістичні переконання – обійшли поета стороною (а чи їх він обійшов сам), то і його творчість означеного жанру лишилася на узбіччі історичного руху.

Заявлений підхід спонукає не так до опонування, як відруху, запевнення стартової позиції для розгляду *художнього* явища. Коли не повністю, то у головному зводити письменника до хоч і найвиразніших, але суттю своєю позамистецьких контекстів його епохи зовсім не означає, принаймні для літературознавця, отримати всі відповіді. Реакція на свій час ніколи не буває ані вичерпною, ані об’єктивною, тим паче, єдино правильною / вірогідною. Як би цього не хотілося наступникам.

Хай які нагальні завдання ставили громада, партія, доба, історія, творча людина почувається відповідальною, а тому і в “своєму праві”, перед законами і фатумом власного покликання. Під цим слід розуміти і складність зв’язку-залежності від індивідуального світогляду, психології, стилю тощо. Коли ж сприймати і трактувати творчі звершення крізь призму ідейно-політичної, ба й історичної актуальності і/чи доцільності, легко утратити до самохіль розставлених пасток обмежень і манівців. Не уникнули цього і критики-сучасники, особливо молодшого покоління, що бралися з різних

наукових та ідеологічних позицій, оцінювати працю попередників. Навіть такий авторитет як П. Филипович щодо Олесь волів оперувати загальниками, іноді більше схожими на діагнози: “Типовий романтик, він не міг оспівувати буденну працю й боротьбу, взагалі звичайне життя, не розумів соціальної зумовленості історичного розвитку – порою занепаду громадського життя, не подолав песимізму, знаходячи випадкову втіху тільки в ліриці природи та кохання”¹⁹⁴.

Вартою уваги здається ця констатація поетової безпорадності у пізнанні реального життя, а відтак його адекватного художнього виображення. Особливо цікавою вона постає у зіставленні з оцінками Лесі Українки, котра, звісно, і розуміла більше, і бачила краще (усе ж таки “драгомановська виучениця”), а однак не здолала бар’єрів штучності й крайнього індивідуалізму. Ось що пише з цього приводу, у розділі, присвяченому якраз Олесеві, його громадянській поезії, М. Рудницький: “Спроби галицької нової лірики не могли визволитись від меланхолії, що відходила від настроїв активнішого громадянства й поруч енергійного, бадьорого тону Франка завжди видавались – кволі, нежиттєздатні. Лесь Українка тільки у статтях деяких теоретиків виявляла бойовий тип; її бойові поклики були тільки мріями про життєву енергію, її поезія нагадувала жертвний огонь – призначений не на те, щоб ogrівати людей”¹⁹⁵. А тому Олесь, розвиває свою думку автор, мав чудову нагоду, дослівно, “посісти вільне місце” і зробитися виразником цілого покоління, голосом епохи. До певної, дуже вузької міри, він ним і став. Але от була це тимчасова і, власне, оманлива влада над умами, котру більше годилося б назвати популярністю. І все через “специфічність” (читай “обмеженість”) таланту, “секрет” якого в тому, що він “рідко виходить поза світ відомих явищ і нескладних почувань. Цим він брав за серце пересічного громадянина, коли з приводу першої революції співав гімни свободі більш-менш так само, як другій революції. Його революційна лірика не відбиває ні одного дійсного громадського настрою, дарма, що не багато революцій мало такий своєрідний характер, як наша. Олесь відгукувався на громадські настрої, але не схоплював із них того, що мали вони в собі

¹⁹⁴ Филипович П. Олесь... – С. 207–208.

¹⁹⁵ Рудницький М. Олександр Олесь // М. Рудницький. Від Мирного до Хвильового... – С. 241.

неповторно індивідуального, як кожна історична подія цього часу та цього середовища”¹⁹⁶.

Закріплені за митцем ще романтичним народництвом функції історика, ідеолога, політика на етапі реалізму / позитивізму стали з додаткових (одних із) провідними. Чомусь, навіть люди модерної епохи і світогляду уперто намагалися в громадянських творах не тільки попередників, а й сучасників дошукуватись публіцистичної функціональності, соціальної конкретики, ідеологічних підтекстів, словом, аналізу й узагальнень, базованих на *об’єктивному* сприйнятті дійсності. Так, наче письменник – то безсторонній оглядач-аналітик, покликаний до непомильного розуміння й чіткої фіксації реальності, барометр суспільних настроїв і тенденцій, без права на відхилення, ілюзію, помилку, зрештою окрему думку. І, зазвичай, не бралось до розрахунку ані саме бажання автора щиро прислужитися країні у важкі часи, ані його воля робити це у найвідповідніший власному талантові спосіб.

Артикульоване в означенім скерунку “громадське замовлення”, швидше всього, не тільки не сприяло результату, а, навпаки, у багатьох випадках формувало комплекс провини, невідплатного боргу перед Батьківщиною. Звідси, думається, й коріння тієї проблеми, яку Б. Рубчак у розмові про молодомузівців називав “розщепленістю між естетикою і політикою”. Фатальною “розщепленістю”, слід додати. Адже питання зазвичай зводилося до однозначного вибору: або – або. Одвічна українська дилема служіння громаді / служіння мистецтву мала лишатися (і лишалася і ще й сьогодні подекуди лишасться) саме дилемою. І для читачів, і для критики, і, що найприкріше, для митця також.

Успіх чи не успіх автора переважно, але насправді позірно, визначався його умінням “поєднувати непоєднуване” або, як під дещо іншим приводом казала Леся Українка, “служити двом богам”. Характерною тут є позиція С. Єфремова, котрий у підсумково-аналітичній роботі писав про свого улюбленця таке: “Поет особистих переживань у перших своїх поезіях, Олесь свідомо стає на службу громадським потребам свого часу – часу кипучого та кривавого, що побризкав кров’ю й надихнув гнівом співу самого поета. В бурхливих подіях знайшов він нову велику красу, перед

¹⁹⁶ Там само. – С. 243–244.

якою спинився в захваті. [...] Захоплений цією дивною красою відродження, Олесь робиться палким співцем його, тим бардом, що піснями своїми загриває людей до боротьби, бадьорості додає їй одваги. З його струн зриваються тепер потужні мотиви, такі далекі від особистої лірики першого періоду; прискорений темп їх і запальний тон так відповідає подіям гарячого часу”¹⁹⁷. Ось через це автор і не шкодує найвищих похвал, порівнянь із Шевченком, зіставлень з біблійними пророками тощо. Проте вірші іншого, назвемо його песимістичним, реєстру оцінено куди скромніше, під загальною ідейно-тональною емблемою “зневір’я”. Та однак не настільки “безнадійною”, що її у цій же праці прикладено до покоління 1880-х (!) рр. (Олесь представляє “початки нового віку”). Отже: “біля Лесі Українки знов же гуртується громадка письменників з такою ж, якщо так можна сказати, *розчахнутою душею* (курсив мій – Р. С.), яких то тягне до табору борців за рідний край, то перемагає нахил до чистої лірики, до співів на теми особистого щастя або недолі”¹⁹⁸.

Метафора “розчахнутої душі”, яку стосовно Лесі Українки (персонально, а не лідерки літературної “громадки”) вжито все ж таки довільно, має значно більше контамінацій, аніж тільки образну. І вже через свою поліфункціональність і водночас domeжну конкретність здатна претендувати на місце одного з провідних культурно-психологічних кодів епохи, можливо, й українських ментальних кодів загалом. Особливо виразно він позначається на долях і праці людей мистецтва. Більше того, робиться своєрідним, далеко не образним, а мабуть, головним, якогось справді онтологічного змісту, випробуванням. І велич особистості, а часто й звершеного нею, постає співмірною зусиллям сягнути внутрішньої єдності, мовляв Франко, статусу “цілого чоловіка”. Утім, завжди цікавим, показовим, а то й повчальним є і сам шлях, чим би він не закінчувався.

У авторефлексіях над обставинами входження до літератури Олесь, що намагається демонструвати позитивні якості зрілого мужа, постає і щирим, і дещо награно пафосним водночас. «Коли писалась перша книжка, – звіряється він Стебницькому, – я писав для “искусства”, і теми загальносвітового змісту були моїм натхненням. Я любив Україну, але над її становищем я довго не задумувався,

¹⁹⁷ Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – С. 583.

¹⁹⁸ Там само. – С. 527.

і українські ідеали зоріли над моєю душею, як зорять недосяжні зорі. Час ішов і українське питання ставало рубом перед моїми очима»¹⁹⁹. Окрім спостереженого, є у цім прояві національної свідомості і щось справді по-доброму наївне, безпосереднє, як символ віри, проказаний ще непевними устами новонаверненого. Важко з певністю ствердити скільки тут внутрішнього прозріння, можливо, воно й визначальне, а скільки зовнішніх заохочень, скерувань та підказок.

Слава великого ліричного співця, “українського Гайне”, дуже тішила молодого поета. З чим він і не крився. Скромніше, а однак помітне місце посідали й амбіції доповнити суспільне визнання ще й славою “українського Тіртея” (згодом дехто з критиків ушанує його і таким вінцем). Дошкульні Франкові оцінки, зокрема й у цім напрямі, він сприйняв дуже болісно і запам’ятав надовго. А основний закид у загальності, поверховості трактувань революційно-політичної ситуації намагався спростовувати від збірки до збірки. Однак, скажемо забігаючи наперед, повністю на це так і не спромігся.

Коли приглянутися до віршів учнівського етапу (1896–1897 рр.), то поруч із пейзажними замальовками провідними у них постануть соціальні мотиви, “удекоровані”, за висловом сучасника, романтичною стилістикою і у формі, і у змісті. Більшість з них не увійшло до дебютної книжки, яка, проте, не була і повністю асоціальною. Вже у ній молодий автор, хай ще несміливо, і не завжди вправною рукою, окреслює ті теми й проблеми, які стануть згодом магістральними.

Перше, що він намагається з’ясувати, можна назвати головним питанням того часу: хто такий, власне, ким є за станом і статусом його народ? І відповідь, що на неї поет виходить, є звичною, навіть узвичаєною і саме цією своєю звичністю жахливою водночас: “раб”. Знайдений означник, тоді вже перетворений на затерту публіцистичну фігуру, в Олеся, однак, такою не здається. Це не стає потрясінням, як, скажімо, для Лесі Українки, але й не обертається безбарвним за сенсом слівцем або жупелом, як у більшості “професійних патріотів” гуманітарного кола. Надто виразно, “по-живому” відчуває він зв’язок дискурсивного поняття з реальністю. Можливо й тому, що є онуком раба (дід по матері був кріпаком). Але, думається, що не тільки родинна історія, як, до слова, і знання народного життя, сприяли цьому.

¹⁹⁹ *Олеся О.* Лист П. Стебницькому [1909] // “Поет з душею вогняною”... – С. 154.

Тут було інше і головне, таке виразне й у спадкової дворянки, доньки дійсного статського радника Лариси Косач – доглибне сприйняття власної долі як долі рідного народу. Чи діти батьків-рабів можуть народитися вільними, а коли ні, то чи здатні здобути свободу, чи спроможні жити нею і у ній? Ці питання, центральні в націософії уярмлених етносів, стали такими і для молодих українських митців модерного часу. Болісними, проклятими, здавалося б, поза будь-яким позитивним вирішенням, питаннями на які, однак, уперто шукалося відповіді. Тому й не з усім у праці Р. Тхорук можна погодитись. Безперечно, “декларативність, що межує із сентименталізмом, таїть в собі небезпеку самозамилування”²⁰⁰. Але заправою забезпечення від цього слугують винесені авторкою в основний оглав буттєві принципи, що їх сповідували герої статті. “Декларативний максималізм (?)” насправді був-таки максималізмом реальним, доведеним, хоча й по-різному, життєтворчістю митців. І в своїх спробах розуміння й порозуміння з часом, нацією, Батьківщиною вони найменше потребували концептуального інструментарію “ролі”, а чи “маски”.

Заради об’єктивності потрібно сказати, що на першому, поюнацьки максималістському етапі самоідентифікації, позначеному одвічним алгоритмом прийняття / відштовхування, ще траплялося чимало бойової риторики, пафосу, суспільного виклику. Все це необхідно було перейти (саме перейти, а не заплутатися, заблукати) задля – не змирення, ні, – а прийняття, усвідомлення як даності системи координат свого життя, котре віднині належить не одному тобі. Ось як про це в Олеся: “О правда! Мій народ смішний безкрає... / Сліпий, горбатий і чудний / Він старцем з лірою блукає / І навіть – хто він, – він не знає, / Такий... безпам’ятний такий!..”. (Цитований вірш значно стриманіший за поезії попередніх років, де повсякчас повторюється згадана вище відповідь на головне питання). Та попри ганьбу й невітський сором, а головне, нищівність, з якою вони викриваються, у поета не бракує сміливості й відповідальності заявити: “Я всім вселюдно признаюся: / Я син його, – я старців син...”²⁰¹.

²⁰⁰ Тхорук Р. Щирість. Віра. Ідеал (На матеріалі творчості Лесі Українки та Олександра Олеся) // Леся Українка і національна ідея: зб. наук. пр. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – С. 89.

²⁰¹ Олесь О. “О правда! Мій народ смішний безкрає...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 164.

Традицію такого національно-літературного родоvodu легко вивести з досвіду й художньої практики основоположника українського письменства Т. Шевченка. Образ ліричного героя і загалом Я-автора в Олеся свідомо скорельовано з архетипним уже на тоді образом кобзаря. Це одвічний блукач, хранитель і водночас “реаніматор” пам’яті-духу “безпам’ятного народу”. Доречним видається і поданий критикою додатковий означник – “боян”, що сенсами середньовічної культури виявляє загальноєвропейський феномен скальда, трубадура, мінезингера.

Останній вимір особливо близький Лесі Українці, яка осягає / приймає образ співця також (можливо, найперше) через “підключення” до національної традиції. Це заявлено вже її дебютним віршем “Надія”, що усім – піджанровим означенням (“пісня заволоки”), ідейно-тематичним осердям, пафосом “долі / волі / України” – апелює до шевченківської просторині. А твори зрілої авторки, присвячені великому попередникові, це тільки підтверджують. Варто хоча б згадати річ, над якою поетеса довго роздумувала і закінчила щойно на початку березня 1911 р. Вірш отримав непретензійну назву “На роковини” і готувався до півстолітньої річниці смерті Шевченка. Дивовижний твір. Він про любов – ту, яка дарована небагатьом і якою гідне запалати тільки живе, вірне серце. Серце, що краще розірветься від напруги почуття, аніж збайдужіє чи охолоне; і навіть зупинившись у цьому дочасному, мінливому світі, продовжуватиме пульсувати у вічності і тепер уже для вічності. Адже: “Усе знесла й перемогла / його любові сила. / Того великого вогню / і смерть не погасила”²⁰².

Межі пропонованої студії не передбачають присутньої актуалізації проблеми “Батька-Тараса” і його “літературних дітей”. Проблеми тим більше фундаментальної, вартої широкого спектру наукових досліджень. Однак не зайве нагадати, що в традиціях української культури її творець мав поєднувати у собі талант, власне належні фахові якості, та високі якості людини і громадянина. Не випадково Леся Українка прикладом для ініціативної молоді ставила Шевченка – ідеал сильної, відповідальної, цілісної особистості.

Однією з найбільших його чеснот стала відданість Батьківщи. Така на правду рідкісна у часі зрадників і відреченців, а ще співців,

²⁰² Українка Леся. На роковини // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. Поезія. – С. 380.

швидких на слово, “брехнею підбите”. Подвиг Кобзаря у щирих синівських почуттях, де нема облуди й порожніх мрій, а природна готовність завжди бути поруч, служити і захищати знедолену матір: “хоч би була вона сліпа, / каліка-недоріка, – / мов рана ятриться в ньому, / любов його велика”²⁰³. І соромитись слід не становища вітчизни-матері, а себе – за те, що допустили, довели її до цього. Безталанні діти, які одцуралися найдорожчого і ще й величаються цим, сміються над содіяним, заслуговують хіба зневаги, бридливого жалю. Але не співчуття і не надії: “І кажуть всі: варт віл свого ярма, / Дивіться, як покірно тягне рало! / Ні, ймення слов’янина не дарма / Синонімом раба між людьми стало”²⁰⁴.

Право на таке, гостре до нищівності, потрактування долі рідного народу не було доброхить узятою місією викривача всезагальних пороків. Чи було цим найменше. Як і тяжіння до пафосу, звірянь і запевнень у довічній відданості Батьківщині, бадьорого оспівування її колишньої слави і гіркою оплакування непримітного сьогодення, словом, “барабанних” декларацій. (Це, як згадувалось, подекуди траплялося – в Олеся більше – у ранніх спробах). У громадянській ліриці обоє спромоглися на головне, що належиться митцеві, який узявся працювати у такому жанрі, – відверту розмову про себе і країну. “Я предпочитаю бичевать свою родину, предпочитаю огорчать ее, предпочитаю унижать ее, только бы ее не обманывать”²⁰⁵ – писав за інших, хоча всім, окрім часових, дуже близьких обставин, domeжно відданий своєму краю П. Чаадаєв.

Особистим, духовно-біографічним, а тому відвертим ракурсом найперше і цікава, переконлива й актуальна творчість обох авторів. Умінням, згадуючи Стефаніка, пустити світовий жаль у душу, переболіти, перемучитися ним і явити світові страждання народу через свої власні. Мабуть, доречно згадати іншого сучасника, етнічного українця і теж онука кріпака А. Чехова з його тягарем рабської крові і неймовірними зусиллями, краплю по краплі виточити її із себе.

Прокляття, розпач і ганьба!

Усю пройшов я Україну,

²⁰³ Там само. – С. 379.

²⁰⁴ Українка Леся. Slavus-sclavus // Там само... – С. 239.

²⁰⁵ Чаадаев П. Отрывки и афоризмы // П. Чаадаев. Статьи и письма. – 2-е изд., доп. – М.: Современник, 1989. – С. 178.

І сам не знаю, де спочину
І де не стріну я раба.
Зректись себе, забудь ім'я,
Всесвітнім соромом покритись
І, не соромлячись, дивитись, –
Це дійсність, сон? – не знаю я...²⁰⁶

Жах доглибно осягнутої реальності настільки разючий, що душа поетова відмовляється вірити, тікає від неї у простори фантазії, мрій, ілюзій. Але він владно повертає її “до тьми”. І в цьому вольовому акті сплелися і сила, і розпач, і обов'язок громадянина. Олесь з усією очевидністю розуміє, якого огрому перед ним завдання: пробудити від заклято-віковичного сну цілий народ. Сну-летаргії, що у ній, він то знає, так зручно, так затишно і безтурботно пробувати хоч і до завершення часів. Бо це сон свідомості, розуму, який навіть не породжує чудовиськ, адже є непам'яттю, забуттям. У цитованому вірші на його означення вжито досить характерний прикметник – “п'яний”.

Сон як найнижча форма буття, власне, не-буття – один з наскрізних образів і в Лесі Українки. Варто хоча б згадати останню завершену художню річ – ліро-епічну поему “Про велета” (1913). Твір, що має “легку” піджанрову дефініцію “казки”, насправді говорить про речі сутнісні, навіть визначальні для життя країни. Її уособлено образом лицаря-велета, що спить, покараний за богозневагу (!) віковичним, непробудним, проклятим сном. Який то гріх, авторка, точніше її герої, не кажуть. Проте можна здогадатися, що йдеться про негацію особистого приділення, виявленого відмовою од свободи, а отже, обов'язку керувати своїм життям, жити свідомо, відповідаючи за вчинене, але й визначаючи його. Коли ж на це не стає снаги, охоти або сили, Творець забирає найбільше право – свободу волі, – лишаючи / караючи / даруючи / “легкість” порожне-чі затьмареної свідомості й знечуленого тіла.

На цьому найбільше залежить Олесеві, зокрема у намаганні осягнути глибини національного падіння, дно онтологічної прірви, яка щораз більше видається безмежною. Він жахається, відмовляючись вірити у її всеохопну ніщоту, безмір, куди не міг поринути (хочеться так думати) його народ:

²⁰⁶ Олесь О. “Прокляття, розпач і ганьба!..” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 153.

О дух України! Орел!
Дух вільний, смілий і високий,
Злети, стурбуй цей мертвий спокій
І влий життя з своїх джерел.
Мовчиш? Заснув? Ганебно спиш...
Ні, певно, ти поліг в курганах,
Бо ти не зміг би бути в кайданах,
Як ці невольники-раби...²⁰⁷.

“Ганебний сон”, у який на цілі століття запала вільнолюбна нація (державницькі традиції Олесь виводить з хронологічно найближчої доби Козацької республіки), такий міцний, що більше подобає на смерть. Бо ж справді, понура сучасність так мало нагадує повноту життя. Коли він озирається, то помічає довкруг лишень невиразні тіні, а на його погук озиваються кволі, сливе замогильні голоси. Потойбіччя, що так дивно і моторошно перетинається з реальністю, – ось здвоєний, а чи, найімовірніше, роздвоєний вимір художніх візій поета.

Світ мертвих виявляється побіч, власне, поруч світу живих і своєю незримою, але такою осяжною присутністю бентежить чутливі, ще не потьмарені, не узяті сном душі. Ті, хто наділені такою душею, а це передусім люди мистецтва, здатні налаштувати її на резонування з метафізичним простором, спілкування з ним. В одному з великих обсягом віршів це описано у надзвичайно переконливих, страхітливо-зримих образах. Співець, що настійливо і розпачливо добувається (але не знаходить відгуку) до сердець сучасників, через несподівану (але чи випадкову?) дію “сконтактовує”, проривається у потойбіччя:

І от, я змучений без міри,
По двох останніх струнах б’ю, –
І капа кров з моєї ліри,
І ловлять звуки кров мою.
Дивлюсь – з могил мерці виходять,
Сідають, слухають гуртом,
І дико всі очима водять,
І кожний з глиняним хрестом²⁰⁸.

²⁰⁷ Олесь О. “Для всіх ти мертва і смішна!..” // Там само. – С. 74.

²⁰⁸ Олесь О. “Іду отруєний, прибитий...” // Там само. – С. 200.

Язичницький ритуал пролиття крові задля викликання духів предків у дивний спосіб поєднано з християнською символікою. Хрест глиняний, отже, старовинний – козацький, а, можливо, ще й часів Давньої Русі, перших русичів-християн. І виявляє він не лише релігійну приналежність, а насамперед стражденну життєву путь людини, зокрема свого власника. Відкинутий світом живих, співець із усіх сил намагається добутися / добудитися пращурів. Та й тут успіх тільки відносний. Його чують, але, здається, тільки й того:

Я кличу, плачу, проклинаю, –
Вони ж... як камені, вони!
І от я ліру піднімаю,
Рву нерв останньої струни, –
І ледве звуки обірвались,
Вклонились чемно кістяки
І тихо в труни поховались,
І... кинув хтось мені квітки...²⁰⁹

Дивна відзнака (а це вже фінал твору) – квіти мертвих. Найімовірніше, герой і сам не знає від кого, бо їх “кинув хтось”, але це таки дар його страшних слухачів. Чи то винагорода, чи знак, чи застереження? Коли зважити на “дарувальників”, то це може бути погребовий вінець – свідчення належності співця до того, а не цього земного світу. То більше, що й сам він сприймає реальність як кладовище: “Могили скрізь, хрести похилі... / А може, се мара одна?! / Хрести – то люде... любі, милі, / Могили – рідна сторона?”²¹⁰. Локалізація місця дії, не лише цього, а й багатьох інших творів, інфернальним простором межі, яким є цвинтар, вельми прикметна з погляду ідейно-тематичного, жанрового реєстру, хоча стилєво і значима для символізму.

Олесь з виразною настійливістю оприявнює “некрологічний топос” чи не головним місцем / умістилищем національного етосу. Центром, де живі, не зморені сном і непам’яттю спадкоємці прабадьківського скарбу можуть почуватися собою, мати сподівання

²⁰⁹ Там само.

Погребальний вінок співцеві могли кинути й руки “живої” людини, яка не хоче слухати співів скорботи, пам’яті і гніву. Бо прагне бути вільною від обов’язку, без минулого, беручи лише теперішнє і не переймаючись майбутнім. Чому означення “жива” до поняття “людина” узято в лапки, стане зрозумілим трохи нижче, через співвіднесення з антиномією “мертвої душі”.

²¹⁰ Там само.

бодай на якийсь відгук власним жалям. Але який це похмурий, безрадінний, герметичний світ. Навіть “темніший”, аніж Шевченкова “розрита могила”, бо постає цілковито замкнутим, обмеженим усіма – ворожими / чужими, і братніми / своїми силами: “Свої – серця нам виривали, / Чужі тесали нам хрести, / А ми дивились і не знали, / Куди нам з цвинтаря іти”²¹¹.

Але навіщо поетові знадобилося поринати у цей, здається, безнадійний, а відтак непотрібний, навіть загрозливий позапростір? Адже там, окрім довічного супокою, годі чогось шукати. Однак саме звідти, з дна, точніше з безодні найглибшої прірви, дається поштовх рухові, а отже, життю. Бо саме “прірва” своїм ненастанним покликом розбурхала од сну байдуже, холодне серце. Воно перше, ще поза свідомістю і волею скованого розуму, вловило таємничий голос позасвіття, голос, власне, спів тіней. Ось він лунає, бринить, не згасає, щоб не робив, аби його збутися, ліричний герой:

Ой не стій,
Сину мій,
Не топчи хоругов...
Тут лилась моя кров,
Тут я ранений впав,
Як про тебе я дбав...
Ти забув...
Ти не був...
Ти ховавсь по житах,
По хлівах, по хатах,
Ти, як злодій, ховавсь,
Ти хотів і боявсь...²¹²

Цитований уривок – то фрагмент діалогу тіней, так і хочеться повторити за іншим сучасником, “тіней забутих предків”, з ліричним героєм. Саме їхній голос, слово повертають йому притомність. І це пробудження / повернення з небуття більше схоже на друге (бо духовне, бо справжнє) народження. Хоч яким травматичним виявився сам процес і нестерпною, болюче нещадною осягнута у прозрінні дійсність. Тому, поіннятий страхом і нехіття, співець робить усе, аби скинутися, мов гарячкового марення, свого нового стану, забути в юрбі веселих і байдужих. Але зарадити цьому

²¹¹ Олесь О. “Ми плакали на цвинтарі, безсилі...” // Там само. – С. 126.

²¹² Олесь О. Тіні // Там само. – С. 114.

надовго не в силі: “І я криком кричу, / І я з хати лечу, / А зо мною врівні / Щось біжить і співає мені...”²¹³. Відкритий фінал, якщо його вважати таким, має безпосередній розвиток, а, можливо, і розв’язок в низці інших віршів того періоду. Віршів, підкреслимо, у яких збережено усю емоційно-образну палітру “межі світів”.

Поруч із “голосом”, наскрізний у поета і символ “вогню”, що має виразніші сакральні контамінації і функції. Мотив горнього полум’я, божественного дару (“міф Прометея”) переплетено тут із концептом національної душі. Вона, власне, і виходить на перший план, бо є тим джерелом, осердям-жевривом, біля якого можуть відігратися і, що найважливіше, зайнятися самі, здавалося б, довічно застигли у мороці невідання індивідуальні душі. Та який це тривалий і болісний, а часто й марний процес. І знову можна говорити про своєрідне випробування, навіть ініціацію, котра, хоч і успішно перейдена, ще нічого не утверджує, не заповідає.

Близькою огненній стихії, продовженням чи додатковим, точніше другим її паралельним виявом, є стихія крові. Субстанції, яка так само може бути холодною або теплою, бурхливою чи млявою, живою або мертвою. Полум’я спроможне відіграти її, змусити рухатися, пульсувати, битися. Але ці якості властиві лишень певному, найвищому рівню сутності. Як її набути? Тільки через жертву, добровільне зречення сутності нижчої, несправжньої, не своєї. В одному з віршів цікаво контаміновано відомий шевченківський мотив вражої, рабської крові: “Святий огонь! свята земля! / Свята руїна! / І ми упали на коліна. / І кров смоктала з нас змія”²¹⁴. Алюзія до біблійного гада-спокусника тут не так несподівана, хоча і це теж, як більше амбівалентна, навіть обернено-позитивна. Уособлення зла, сил мороку, змія як істота з холодною кров’ю здатна (і робить це!) звільнити майбутніх служителів “святого вогню” од їхньої холодної крові. Ймовірно, це чинилося з протилежною, ворожою метою – виточити до решти енергію буття. Але у звільнених, очищених жилах не запанувала смерть, бо їх заповнило полум’я життя: “І в муках ми спалили гріх, / І легко встали, / І моря сліз не помічали, / І ран окровлених своїх”²¹⁵. Отримана у такий спосіб субстанція існування вимагає, – та що там, – згори прирікає обраних на довічне служіння.

²¹³ Там само. – С. 115.

²¹⁴ *Олеся О.* “Огонь, що мовчки в попелі дрімав...” // Там само. – С. 204.

²¹⁵ Там само. – С. 205.

Трудність його виконання визначається ще й самою, так би мовити, об'єктивною даністю, яку можна передати концептом-назвою однієї з драм Лесі Українки – “На руїнах”. В іншому вірші Олеся бачимо під цим оглядом чи не топографічно докладний опис: “В країні мертвій і безплідній, / В країні зради і п'їтьми, / Забутий Богом і людьми / Сумує жертвенник народний”. Те, що дістають у спадок неофіти-служителі, більше нагадує навіть не зруйнований храм, а пустку, духовну порожнечу: “Травою слід заріс до нього, / Віки вогонь вже не горить, / І ладан вгору не курить, / І перед ним нема нікого”²¹⁶. Прийнятий, не так, можливо, доброхіть, як з необхідності, обов'язок постає неймовірно важким ще й тому, що вимагає усього, на що здатна людина, і багато понад те. Не тільки самопоświęти, а й жертвності. І це попри те, що новопосвячені “жерці” спроможні лише (чи поки що?) на сум, жаль і каяття. Але цього недостатньо. Бо ж «крикнув враз огонь до нас: / “Немає сил! / Хоч трупів дайте із могил, / Щоб я в безсиллі не погас!”». Зворотна реакція дивовижна... Вона буквальна: “І зрозуміли ми натяк... / І довго ждали, / І по землі могил шукали, / І чийсь надибали кістяк. / Огонь... погас!..”²¹⁷.

Протиставлення і/чи протистояння світу живих і світу мертвих сягає тут свого апогею. Живий, живлющий, власне, святий огонь годі наситити або, яке точне слово, *живити* трупом, кістяком – мертвою / холодною *речовиною*. Для такого чину потрібне “паливо” зовсім іншого, найвищого заряду. Як пояснює збентеженій Мірім в “Одержимій” Месія: “треба крові” – живої, найкоштовнішої, святої. Ось гідна, справжня та, мабуть, і єдина *субстанція*, що на “жертвеннику народнім” горітиме незгораючи, завжди. Не випадково ж у цитованій “топографічного реєстру” поезії неспромогу, небажання служити дорівняно сліпоті, ба більше – добровільній відмові од справжнього, найвищого сенсу життя.

Різка зарисовка межових онтологічних координат із посиленням акцентуванням найпекучіших “розломів” світу спонукає поглянути на громадянську лірику обох митців у світлі поетики експресіонізму. Відомо, що у слов'янських країнах за напрямом чи школою він не оформився. Натомість як творчий метод набув певного поширення. В українських умовах найперше експресіоністська

²¹⁶ Олень О. “В країні мертвій і безплідній...” // Там само. – С. 119.

²¹⁷ Олень О. “Огонь, що мовчки в попелі дрімав...” // Там само. – С. 204

стилістика позначилася на художній практиці митців і культурно, і світоглядно (і географічно) близьких німецькому / німецькомовному середовищу: В. Стефаніка, О. Кобилянської, Б. Лепкого, М. Черемшини та ін. Але, сказати б, не стояли осторонь і письменники Наддніпрянщини, яких за впливами традиційно уважали “російсько орієнтованими” – М. Коцюбинський, В. Винниченко, А. Тесленко. Як зрозуміло, хоча б і з поданого переліку імен, найширше це явище виявило себе у прозі.

Однак завжди і всюди у таких речах визначальним ставав психотип митця, який своє *вираження* знаходив поза жанрово-поетикальними структурами, власне, через них. Тому й не дивно, що поезія як найчутливіший камертон усіх, зокрема й соціально-історичних та соціопсихологічних процесів, давала українським лірикам порубіжжя не просто можливість вилити свої жалі (як епігонам романтизму) або відбити “у картинках”, схопити дійсність, що властиво послідовним реалістам. “Мистецтво крику”, як називали експресіонізм, окрім зображально-виражального, пропонує ще й неабиякий когнітивний потенціал.

Деструкція національного світу, виявлена молоддю, напяму виводила на потворність, несправедливість, а згодом, як у випадках Лесі Українки та О. Олеся, несправжність реального світу загалом. Власними пережиттями і переживаннями вони апелюють до тих, хто здатен почути: нищення одного народу однаково загрожує усім іншим. Байдуже навіть, що “інші”, зокрема й пригноблені співвітчизники, не усвідомлюють і не реагують на чинене супроти них зло. Завдання співців нагадувати, повідомляти, кричати про це.

Тому Олесеву мандрівку пеклом національного несвідомого можна доповнити і продовжити поетичними візіями Лесі Українки. Зокрема віршами, які ситуативно надаються до об’єднання під авторською “маркою” диптиха 1905 року “Пісні з кладовища” (який у виданнях творів поійменовано циклом). Ідейно-тематичні засновки “циклу” слід шукати в поезії, написаній роком раніше, яка за першим рядком отримала не менш промовисту назву – “Люди бояться вночі кладовища...”. Саме тут найбільш повно увиразнено метафору й образ, уведений в світову літературу іншим українським митцем – М. Гоголем. Ідеться, що очевидно, про “мертві душі”.

Означений концепт виявився вельми актуальним на всіх, включно з літературним, рівнях національного самовияву / самоаналізу, а тому

досить швидко став робочим поняттям або, швидше, фігурою мови, навіть штампом у народницькій риторичі. Мабуть, було б перебільшенням ствердити, що покоління порубіжжя повернуло “поняття” його попередній “релігійно-метафізичний” сенс. Доречніше сказати, що цей сенс так само закріплено у підтекстах (хоча й не зовсім на маргінесах), а на поверхні залишено найбільш промовисту, суголосну часові історичного буття смисловою контамінацію-прив’язку.

У своєму розумінні можливостей “перетину” земного і потойбічного світів Леся Українка чи не цілком уникає, сказати б, паранормальних підходів до явищ, езотерики, містики. Немає цього або є дуже небагато, лишень на рівні художньої метафори, і в Олеся. Починає поетеса з такого незрозумілого, як на неї, забобонного страху людини перед потойбіччям. Справді ж бо, ті, хто відійшли, – то лише любі тіні, до котрих рано чи пізно належить доєднатися і нам. Тому остерігатися слід не мертвих і, це банально й парадоксально водночас, остерігатися треба живих. Загрозу цю локалізовано досить чітко і навіть несподівано близько:

Я не боюся – мовчазна могила
нам не з’ясує, що діється в ній.
Вас я боюся, ви, труни живії
мрій наших спільних, любові надій.
Вас я боюся, ви, зрадники друзі²¹⁸.

Подане останнім рядком уточнення наче самохіть спонукає до буквального прочитання чи не персонального визначення “супротивників” або ж опонентів поетеси. Очевидно, такий підхід має свої підстави, бо закорінений не лише в індивідуально-особистому, але й у суспільному середовищі, зокрема тогочасному його сегменті, означеному як свідоме громадянство. С. Єфремов у працях 1910-х років, присвячених Лесі Українці, підносить цю її соціальну чутливість надзвичайно високо. На думку критика, саме мистецька інтуїція дозволила їй так точно діагностувати ситуацію революційного лету початку століття, виразно побачити те, що більшість сучасників, пойнятих дійсністю, легко проочили. Бо ж монолітність українства, як згодом з’ясувалося, була більше позірною, умовною, аніж реальною. «Тепер, – цитовану рецензію опубліковано 1912 р., –

²¹⁸ Українка Леся. “Люди бояться вночі кладовища...” // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 309.

ми бачимо, що саме тоді, – автор сам уточнює, що йдеться про 1904–1906 рр., – по всій людності у нас пройшла велика розколина, яка розбила людей на два довіку ворожих табори: на “їх” і “нас”. Тепер ми добре знаємо, що навіть і в “нашому” таборі зовсім не було однастайності, а було багато, аж занадто, ворожнечі, змагання та звади. [...] Але тоді це в нашій свідомості ясно не одбивалося, а складалося у пам’яті тільки як матеріал для майбутніх, спокійніших часів. І от саме в той час, коли загаль громадянства поспішався до одної мети і, здавалось, однодушно й однастайно наближався до неї – в той самий час бистре око художника вже щось зовсім інше спостерегло, якісь тривожні симптоми отієї самотності та загально-го роз’єднання»²¹⁹.

Узагальнення такого рівня сягають багато далі за межі поточного моменту, виходячи на універсальні обшири того, що зветься не тільки історією, а й філософією людського буття. Протиставляючи, то пак, доповнюючи концепт “мертвої душі” концептом “живої труни”, письменниця увиразнює не просто портрет сучасника, а й цілий, так би мовити, екзистенційний тип. Такий, на біду, поширений, і це слід твердо, з очевидністю визнати, серед її співвітчизників.

Достовірність зробленої експертизи, коли вже триматися пропонуваного Єфремовим “статусу” соціального діагноста, безпосередньо доводить дослідницьке поле, що на ньому провадяться пошуки. І “поле” це – сама авторка. Її пізнання світу, зокрема й національного, виявлення та усталення його параметрів, від початку було “замкнено” на індивідуальне внутрішнє. Найперше у собі й собою вона перевіряла, випробовувала, відкидала або утверджувала, знову вдаючись до філософських узагальнень, універсальну суть речей. Від “речі у собі” – до “речі для себе”.

Те, що душа може вмерти, що її убивцею часто стає сама людина, Лариса Косач зрозуміла, точніше, відчула, коли говорити про первинний досвід, дуже рано. Вірш 1900 р. “Забуті слова” з циклу “Невольницьких пісень” у цім контексті видається доглибною актуалізацією вражень (а не просто доривчими спогадами) семилітньої дівчинки, якій так нагло почала відкриватися прірва життя.

²¹⁹ Єфремов С. Поезія самотності. Леся Українка. Твори, том І. Видавництво “Дзвін”. У Києві // С. Єфремов. Літературно-критичні статті... – С. 214.

Лексично-змістового сенсу, пізнаного тоді, авторка, як зізнається, не пам'ятає, однак вічну “барву”, а головне – “мелодію” його, затишила назавжди: “Неначе хто її поставив на сторожі, / щоб душу в кождий час будить від сна, / щоб не заглухли в серці дикі рожі, / поки нова не зацвіте весна”²²⁰. І допевно ненастанне бриніння цієї “мелодії” покликало до життя й першу поезію: славнозвісна “Надія” з'явилася через рік після відтвореної у “Забутих словах” розмови малої Лесі з тіткою Оленою Косач. З'явилася як сугестивна реакція на кривди світу – арешт і заслання любові “тьоті Єлі”.

Отже, на етапі пробудження свідомості її великою, можливо, навіть опорною, і не лише у творчому вияві, антиномією стає жива / мертва душа. Надалі ж – і в юності, і ще й зрілої пори – Леся Українка дуже гостро почуватиме й ретельно відстежуватиме усі “видозміни” своїх внутрішніх станів. Ось хоча б як у циклі “З пропавших років” (1896), у зачині першої з його поезій: “Я знаю, так, се хворії примари, – / Не час мені вмирати, не пора. / Та налягли на серце чорні хмари / Лихого пречуття, душа моя вмира”²²¹. У цьому ж вірші, до слова, розвинуто й такі знайомі за лірикою Олеся мотиви погребальних співів або ж, буквально, “плачів на могилі”, куди приходять зі своїми жалями відкинутий людьми співець.

Домежно загостреною інтуїцією митця, чуттями тонко організованої особистості письменниці ненастанно “чатуватиме над собою”, аби не забутися, не заснути на варті, впустивши чесну зброю. Сон, як відомо, “брат смерті” і тому саме він стає додатковим, власне, рівноцінним відповідником небуття. Про це ж і в дебютному вірші “Пісень з кладовища”: «Я на старім кладовищі лежала, / тиша могильна круг мене співала, / тиша могильна співала: “Засни! / Щастя – то сни”»²²². Іншою думкою, теж відомою з давнини, можна оприявнити і той, радикальний, але й надієвіший засіб, яким рятувалися од забуття: “Біль від роз'ятрених ран збадьорює сонну душу”. Аби не випасти з плину буття, не загубитися у його вирі,

²²⁰ Українка Леся. Забуті слова // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 187.

Ще одним свідченням “дорослої поважності” – не тільки у поведінці, але й думках, намірах, учинках – малої літама Лесі, і не тільки її, а й усього дитячого оточення Косачат т.зв. луцького періоду, постає поезія 1901 р. “Віче”. Як і “Забуті слова”, твір уведено до згаданого циклу.

²²¹ Українка Леся. “Я знаю, так, се хворії примари...” // Там само. – С. 151.

²²² Українка Леся. “Я на старім кладовищі лежала...” // Там само. – С. 318.

щоб потім тільки знесилено й байдуже плисти за течією, і потрібне ненастанне чування – рух, бриніння, спів душі. Людина в силі його почати і підтримувати, але може також урвати, збутися. А вже тоді ніщота, забуття, сон:

Тривожно думкою загляну в саме серце,
чи в ньому ще спалахують часами
колишні блискавиці, – а як ні,
якщо мене зима пройме до серця,
мою весну таємну переможе,
мої дивниці-квіти поморозить,
то я скажу: ні, я сього не ждала!
Умри, душе, розбийсь холодне серце,
так жить не варт!²²³

Сон / смерть колективної, національної душі так само можлива і має, у засадах, ту ж природу, що й митарства та згасання душі індивідуальної. Відмінності лишень у масштабах. На цю аналогію Леся Українка теж виходить дуже швидко. Через неї і потрібно зрозуміти надважливу істину, приступну пізнанню не так в одкровеннях, як шляхом розважань та узагальнень, – народ-раб тому не має ніякої ролі в історії, що не спроможний керувати власною долею. Він може тільки *жити*, але не *бути*. “Горе народу, – заявляв іронічний Чаадаєв, – если рабство не смогло его унижить, такой народ создан, чтобы быть рабом”²²⁴. Таке існування далєбі “нижче” небуття, бо це смерть заживо, а смерть народженого у стократ ганєбніша від смерті ненародженого. Гіршого годі уявити. Хіба божевілля. Але й воно видається чимось, власне не кращим, а... іншим, принаймні живим. В одному з творів, назвемо це за сюжетом, діалогом рабів з вісниками лиха й смерті – воронами, Олесь береться зіставити, співвиміряти обидва стани. Мовна партія людей, така характерна для невільників духу й розуму, чи не суцільні нарікання (на інших, світ, долю) у спробах жалюгідного самовиправдання:

Нас дурманом обпоїли,
В наші вуха цвяшки вбили,
Наші голови скрутили
І такими жить пустили [...]

²²³ Українка Леся. “Я знала те, що будуть сльози, мука...” // Там само. – С. 302.

²²⁴ Чаадаев П. Отрывки и афоризмы... – С. 178.

І не знаєм, – божевільні, –
Чи в неволі ми, чи вільні...²²⁵

Невміння оцінити власний стан, визначитися у реальності, зваживши її в стосунку до себе, узалежнено тут від нездатності розрізняти добро і зло, робити поміж ними свідомий вибір. Тому відповідь, яку нещасні чують на свої жалі, глумливо-справедлива, але, чомусь так видається, і співчутлива водночас: «Нагло ворони знялися, / Буйним сміхом зайнялися... / “Кра-кра – вільні! кра-кра – вільні! / Божевільні, божевільні!...”²²⁶. Важко, напевне, сказати, що такий відкритий фінал твору утверджує ледь уловні нотки співчуття як авторську позицію. Можливо. Але важливіше інше – розумінні того, що у світі тотальної несвободи, бажання стати вільним буде потрактовано як неприйнятне і ненормальне. Ось хоча б як сталося з тим же неводнораз згаданим шукачем правди П. Чаадаєвим, автором дивовижної “Апологии сумасшедшего”. Діагноз йому “утвердив” сам государ. А вже запобіглива челядь підхопила і поширила цей “підхід” на цілі суспільні групи. “Українофільство”, приміром, цілком серйозно вважалося відхиленням од норми, різновидом морально-психічної девіації, “кликушеством”. А в часі радикалізації (якраз доба порубіжжя) шовіністичний “Киевлянин” на чолі з вірнопідданими “землячками” стурбовано доносив “свідомій” громадськості і високій владі про невпинне поширення цього, дослівно, “божевілля” і його небезпечних наслідків для здорового імперського організму. (Тому радянська психіатрія з її псевдонауковими діагнозами штибу “вялотекущей шизофрении” на національному ґрунті, мала, як бачимо, “належну” історичну традицію).

Українська семантика терміна набагато “потужніша”, глибша за російський, однозначно прямий відповідник, наче справді створений задля діагнозів. Лесь Українка, зокрема, теж неводнораз варіювала його конотації, найперше в сенсі відірваності од волі людської й переходу, підпадання під найвищу волю – Божу. Але найменше вона була налаштована пояснювати провидінням небес схильність і навіть охоту людини позбуватися власної волі, котру, нагадаємо, дорівнювала втраті душі.

Народитися лише для того, щоб не бути – в Олесь з цього приводу є надзвичайно місткий, на грані оксюмору, образ “родились

²²⁵ Олесь О. “Щоденно ворони летять...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 144–145.

²²⁶ Там само. – С. 145

ми холодними мерццями”²²⁷ – такої долі не заслуговує жоден народ. Тим більше той, який до решти ще не забув, що колись справді жив і що таке справжнє життя: “Так, ми раби, немає гірших в світі! / Феллахи, парії щасливіші за нас, / Бо в них і розум, і думки сповиті, / А в нас вогонь Титана ще не згас”²²⁸. Але племінь цього святого вогню, мов на тому Олесевому “жертвеннику”, ледь-ледь мріє. Те, що лишилося, – тільки трем смиренного животіння, яке, однак, відчувається благом, єдиноможливою долею, коли не треба ні думати, ні почувати. У забутті, у супокої і полягає сенс існування, щастя небуття, бо не усвідомлюєш своєї душі, щоб вона нічого не прагла, ні за чим не сумувала. Чи ж буває ганебніше приділення, ниціше падіння: “І що за лицар ти з усмішкою льокая (лакея – Р. С.), / Без гордих дум, без честі і ім’я?!”²²⁹. Герой цього вірша дістав свою жахливу покару за ту ж провину, що й казковий персонаж поеми Лесі Українки “Про велета”, – за сон. В обох творах особливо підкреслено обтяжливі обставини переступу – його умисність. В Олесь цей мотив добровільного, а не чесного, бойового полону, один з наскрізних.

Наслідком самозради – оспалість розуму, що здатен тільки боятися, коритись і повторювати, але не мислити, і холод серця, спроможного мляво ганяти жилами прісну рабську кров та ніколи не народити душі. Тут даремно чекати поруху, співчуття, навіть живого щирого голосу: достеменний антисвіт. Спроба наближення чи й просте його споглядання, наче у страшній казці, може обернути сміливця на камінь або лід. У Лесі Українки знаходимо майже документальний, сказати б, візіонерський опис такого “контакту”:

Раптом побачу спотворені мрії.
мертві надії, зотлілу любов,
мертва душа гляне в очі марою,
в жилах мені заморозить всю кров.
Мертва душа буде жаско мовчати,
а заговорить могила жива...
Я не боюся вночі кладовища,
але страшні мені й вдень ті слова...²³⁰.

²²⁷ Олесь О. “Не нам, не нам осміяним сміятись...” // Там само. – С. 233

²²⁸ Українка Лесья. Товарищі на спомин // Лесья Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. І. – С. 130.

²²⁹ Олесь О. “Народе мій! і ти – орел, вночі підтятий...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. І. – С. 117.

²³⁰ Українка Лесья. “Люди бояться вночі кладовища...” // Лесья Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. І. – С. 309.

Прикінцевий пасаж примітний тим же “сюжетом” спілкування з некрологічним простором, можливість якого так настирливо розглядав і як поет розробляв Олесь. У вірші, написаному через рік після цитованого, цю думку, посиливши, конкретизувавши, авторка повторить тепер вже у формі риторичного запитання: “Спати? Ох, спить у колисці дитина, / спить у могилі померла людина, / хто ж непомерлий в могилі лежить, / той хіба спить?..”²³¹.

Образ заживо похованих, і тут очевидна автопроекція, бо ж “Я на старім кладовищі лежала...”, скеровано, насправді, не до світу мертвих, а до світу живих. Тих небагатьох, хто в земному антисвіті (паралелі чи то двійнику-віддзеркаленню потойбіччя) виявляє ознаки життя. У російському імперському обширі, коли перейти від метафізичної географії до політичної, такими були українці. Не малороси, не хохли, а саме українці – люди, які тією чи тією мірою визнавали, відчували чи бодай не відкидали своєї приналежності до рідного простору. Таких є надія розбудити, визволити їхню душу, котра ще не задихнулася, ледь чутно, на дні, але кидається в грудях.

Мета ця, вочевидь, чимось важливим співмірна з духовним, без жодного блюзнірства кажучи, апостольським чином. Бо ж ішлося про те, щоб саме розбудити, воскресити сутність / душу, а не просто гальванізувати, урухомити тіло / труп. І трудність полягала як в огромі завдання, так і слабосилості зголошених на його виконання. Їхня особиста недосконалість – недосконалість неофітів, тобто тієї ж природи, що й усього загалу. Вони не вибрані, а тільки покликані: “Ми паралітики з блискучими очима, / Великі духом, силою малі, / Орлині крила чуєм за плечима, / Самі ж кайданами прикуті до землі”²³². Тому озброїтись потрібно не тільки любов’ю, а й вірою, не лише ентузіазмом, а й терпінням.

Саме другого, як думається, бракувало Олесеві. Те глибоке, безпосереднє знання української суспільності, на чому так виразно акцентував, зіграло з ним злого жарта: спочатку запаливши великими надіями, а потім розбивши їх брутальною реальністю. Щойно усвідомивши, що відбувається з його Батьківщиною, молодий поет з одвагою справжнього лицаря кидається на допомогу: “Коли ж весь край нечутно плаче, / Гниє, розтоптаний, в смітті, / Кона, розп’ятий

²³¹ Українка Лесея. “Я на старім кладовищі лежала...” // Там само. – С. 318.

²³² Українка Лесея. Товарищі на спомин... – С. 131.

на хресті, – / Тоді забудь красу, співаче!”²³³. Він не шкодує похмурих барв для зображення національного становища – і це ще більше відтінює глибину саможертвності. У її щирості немає жодного сумніву, але авторові залежить, щоби це раз у раз підкреслювати:

Ганьба мені, ганьба мені!
Замовкніть, срібні струни,
Бо цілий край кона в багні,
І скрізь мерці і труни.
Ні! Хочу ліру я розбить,
Узяти сурму мідну
І нею з гір мерців будить
І Україну бідну²³⁴.

Така ретельна фіксація власних станів та докладні описи дій розгортаються перед читачем своєрідною епопеєю молодого патріота – його шукань, митарств, розчарувань та поразок. Перелічені “опорні пункти” екзистенційного досвіду є складниками, можливо, навіть етапами сповненого трагізму шляху. “Думав я, що сей рік (1909 – Р. С.) не пройде намарне для мене, що за сей рік я викрешу і свою іскру й кину її в лахміття нашої байдужості, нашого безвір’я”²³⁵, – зізнавався, після виходу другої книжки лірики, Олесь. І вже у тій, постреволюційній добі він, і це підтверджують не лишень художні рефлексії, а й фактографічні свідчення (епістолярій, спогади сучасників), щораз більше впевняється у підставовості висловлених побоювань. Кинуті “іскри”, беручи популярний образ, марно хололи на розбитому народному жертovníку.

Пориви сповненого любові і надій серця нівелює байдужа, ворожа дійсність. Від початків марними є самі спроби порозуміння з очільниками національного спротиву, точніше тими, хто себе так називає. Саме до визнаних авторитетів звертається молодий поет, котрий, як пригадуємо, більше не хоче розважати “нудьгуючих панів” і готовий змінити ліру (інструмент краси і насолоди, річ

²³³ Олесь О. “Душа співа, як все співає...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 129.

Негайно летіти на порятунок Батьківщини – таким був “перший відрух” усіх, без огляду на покоління, митців того часу. Пригадаймо строфу вступного вірша дебютної збірки Лесі Українки: “До тебе, Україно, наша бездоляная мати, / Струна моя перша озветься”.

²³⁴ Олесь О. “Народ, як мертвий, спить без снів...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 123.

²³⁵ Олесь О. Лист П. Стебницькому [1909] // “Поет з душею вогняною”... – С. 154.

екзотичну) на кобзу (інструмент гніву і боротьби, національний знак). Але замість розуміння й підтримки від тих, “що зветься людьми, перед світом усім”, зазнає лише зневаги прагматичних ділків, які не знайшли своєї вигоди. Аби виявити і тим самим упоратися з пережитим потрясінням, щось собі пояснити, він, як це вже бувало за схожих обставин, підключає релігійну метафорику. Глум і ницість буття “просвічуються” архетипною сюжетикою:

Замість янгола чулого в серці людським,
Я знайшов махляра тільки з крамом,
Що на гроші міняв все, що треба другим,
У крамниці, що звалася храмом.
“Що тут треба тобі? – він у мене спитав, –
Спочуття і спочинку?! А гроші?
Як нема, то й навіщо мене турбував?
За слова не купують розкоші”²³⁶.

За “перелицьованим” епізодом легко пізнається відома євангельська історія про Ісуса і торговців у храмі. Проте ліричний герой, як і сам автор, не наважується на повторення учинку Христового – вигнання “махлярів з крамом”. Він обирає відхід, утечу, мотиви якої ще знайдеться можливість відкрити. Щоправда була спроба знайти “спочуття” в іншій, найближчій, сливе “своєї” суспільної верстви – селянства. Бо ж для нього, “мужика”, “народу”, поет живе і працює. У чомусь ця спроба, мабуть, виявилася успішнішою, але, великим рахунком, теж прогашною. І не тільки у відірваності “інтелігента” від питомого середовища (про що вже частково йшлося) тут справа.

Інфернальна сила антисвіту приспала, “укам’янила”, умертвила й суттю своєю природні / несвідомі душі. Показовим видається один з поетичних відгуків Олеся на буремні 1905–1907 рр. Вірш, як підказує реалістична фактурність, написаний за безпосередніми враженнями від події, котру навіть можна назвати типовою. Основу сюжету складає випадкова зустріч засуджених революціонерів, яких у кайданах везуть на каторгу, з тими, заради кого вони боролись. Кульмінацію твору поет витримує у найвищому драматизмі, зберігаючи максимальну напругу оповіді, котра обривається, мов перетягнута струна, тільки у фіналі:

²³⁶ Олесь О. “Ті, що зветься людьми, перед світом...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 581.

І ось вони на мить одну спинилися
І на селян крізь ґрати задивилися,
А ті стояли, як каміння, –
І хтось, лузаючи насіння,
Дививсь на вікна і сміявсь:
“А що, голубчику, попавсь?”²³⁷.

Віддзеркалення і фатальне в національній історії повторення цей епізод дістане за чверть століття у подіях, описаних сином поета. Ідеться про поему О. Ольжича “Городок 1932” (“Грудень 1932”) – відгук на підлий учинок галицьких селян, що виказали і самі допомогли польській владі схопити боївкарів ОУН В. Біласа і Д. Данилишина. Обоє окупанти невдовзі стратили. У творі майже дослівно подано гіркі й, на жаль, крилаті слова другого з названих героїв, звернені до “нікчемних і кволих рабів” – своїх співвітчизників: “Як будете так воювати, / Вкраїни не бачити вам!”²³⁸.

Доскіпливі Олесеві спостереження “верхів та низів” буття рідного народу вивершуються відкриттям двох, здавалося б, узаємопротилежних іпостасей – лицаря і раба. До пояснень такої національної роздвоєності він нібито й береться, але швидко розуміє (розуміє це й читач), що дати вичерпну відповідь йому не до снаги, а головне – це іде урозріз внутрішнім, насамперед творчим інтенціям. Поет не почував у собі особливої схильності до суспільно-політичного аналізу, історіософських узагальнень, універсального закрою висновків, що стреміли б до програмової конкретики (чим уповні володів його син). Тим паче шкода говорити про такі поширені тоді моралізаторство й дидактизм.

Більшим аналітиком, але то тільки порівняно з лірикою, виглядав у драматургії та ще в епістолярії. Щодо останнього, показовим видається лист Є. Чикаленку, де у притаманному емоційно-образному стилі, зроблено огляд поточного становища України, яке на початку Першої світової війни названо “незавидним”. Чому? Бо «ми, – апелює автор до революційних 1905–1907 рр., – встали від столу з гопаком і горілкою, пішли по лабіринту і вернулися знову за той же стіл з гопаком і горілкою, навіть не зустрівшись віч-на-віч

²³⁷ Олесь О. “Везли їх, зраних в борні з солдатами...” // Там само. – С. 146.

²³⁸ Ольжич О. Грудень 1932 // О. Ольжич. Незнаному Воякові. Заповідане живим. – К.: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – С. 84.

з страховищем. А глянеш за стіл – туман наче. Всі такі сірі й мокрі. І важко підняти кого-небудь. Ідея для нас ще не прибрала форми категоричного імперативу і являється забавкою, привабною, цільною, розумною, але забавкою, без якої можна цілком обійтися, знайшовши які-небудь наші “підходящі заняття”»²³⁹. Під наведеними словами, здається, швидше мав би підписатися О. Ольжич, понад те, “закріпити” їх художньо. Адже принцип “пишу, щоб перевірити написане реальністю”, оприлюднений в одному з літературних диспутів його батьком, більше-таки стосується сина.

В контексті порушеного генераційно-родинного підходу доречно згадати і вкрай суб’єктивні, можливо й тому, що одновекторні, взаємооцінки творчості. Різкішим у висловах, бо на правах молодості, був Ольжич, який вважав зроблене батьком – “вірші для телеграфістів і гімназисток” – перейденим етапом літератури. Написане “алегорично-символістською мето́дою” спроможне тільки “розслабити” людей, які мусять мужньо “ставити чоло епосі” (уживаємо лексику доби). Олесь, щоправда визнавав, що писати інакше не вміє та й не хоче. Однак і стилістику своїх наступників “єдино-сущою” ствердити не міг, вважаючи її ближчою журналістиці, репортажу, аніж поезії.

Своє завдання як митця-громадянина, що так щасливо збігалось з покликанням, Олесь убачав у фіксації реальності через відрухи власної душі. Ключовим стало прагнення засобами лірики віддати передумане, бачене, відчуте. У творах епічно-реалістичного закрою, яких, до слова, небагато, міг виглядати переконливо з усією ґрунтовністю літописця. Ось хоча б як у сценах єврейських погромів “Над трупами” (1906). Проте і сам, мабуть, відчував наскільки і матеріал, і манера, однаково фактологічні й фактографічні, не відповідають голосу його музи. Тому так настійливо повертався до звичного собі, візьмемо, без негативних конотацій, подане “молодими” означення, “алегорично-символістського” виміру.

Коли ж шукати цьому “виміру” відповідника, щоб луна живого голосу-крику не відбивалася імперсональним речитативом

²³⁹ Олесь О. Лист Є. Чикаленку від [28]. VIII.1914 // “Поет з душею вогняною” – С. 146.

Не змінив думки автор і на еміграції. Це тим більш прикметно, що саме у творчості другого періоду посилилось аналітичне начало його лірики, намагання виразно з’ясувати причини національних поразок, особливо у світлі катастрофи української держави 1917–1921 рр.

архіваріуса, то доповненням і завершенням, точніше вивершенням площини у просторінь, постане вимір “алегорично-експресіоністський”. І це не просто віддзеркалення символістського, таки головного в Олесь, як і в Лесі Українки, світообразу, спроби вивести з нього надлишок емоцій, спалити їх у пафосі громадянського пориву. Посутніше в обох випадках усе ж не *витіснення*, а *реалізація*, тобто намагання “конструктивно” впоратися з гостронервовими реакціями, ірраціональними почуттями, надміром суб’єктивності. Інакше для чого гіперболізація, нагнітання конфліктів, domeжне оприявлення суперечностей? Безпосередньо скорельовано з цим і художній наратив. Це вже не так зображення, як виображення: контрастування і/чи монохромність “картинки”, калейдоскопічність, фрагментарність. А не збитися на загальники або ж, навпаки, не втонути у хаосі допомагає вихід на сакральні-культурні універсалії.

Найпродуктивнішою, коли можна до означеного типу мислення уповні застосувати такий термін, виявилася автопроекція употужнена вузловими, архетипними конотаціями. Основним культурним резонатором внутрішнього світу поета виступає Біблія, зокрема Новий Завіт. Особа Христа є тим емоційно-змістовим центром, що допомагає структурувати дійсність і коли не прийняти її, то бодай визначитися з власною у ній присутністю. Саме за таким “алгоритмом” було зроблено спробу “перетравити” революцію 1905 р. Її хід постав і велично-піднесеним, і водночас жахливо-трагічним феноменом буття. Олесь, як і дехто з символістів, пробує корелювати реальність з євангельськими містеріями.

Те, що діється, зболена поетова душа “прозирає” наче у пів’яві, під далеким від узвичаєного кутом зору. Доречним тут буде і концепт божевілля. Але тепер зрушеним з основ притомності видається не тільки світ, але й людина. Все довкола неї закрутилося у химерному, більше, скаженому танку, що його ведуть страх, ненависть і головна розпорядниця – смерть: “Глянь, – як жалібно скрипки виводять, / Глянь, – як весело бубни гудуть, / А з землі танцюристів підводять / І на мари холодні кладуть...”²⁴⁰. Погребальні ноші з нещасними підіймають на гору. Символ вершини, узвишся – один з центральних в Олесь і, як багато його “робочих

²⁴⁰ Олесь О. “Хто сміється в той час...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 127.

понять”, має амбівалентну світлу / темну конотації. У цім випадку гора – місце страждань, скорботи і смерті.

Прообразом Олесевої гори виступає Голгофа, на яку обертається уся країна. В одному з найглибших віршів, датованих 1906 р., він подає картини з її життя. І робить це не звично для читача “заокругленими” мистецькими образами, а доривчими штрихами-спалахами, що один по однім проблискують перед очима (у запаленій свідомості!?) очевидця – блаженного, одержимого, божевільного. Фрагментарність усіх рівнів і засобів “оповіді” не розосереджує, а, навпаки, мобілізує нашу увагу на сприйняття навіть найтонших відтінків художнього саморуку. Мізансцену його просторового вектора точно задано вступною строфою: “Ха-ха! ха-ха! краса яка! / Усюди трупи... ха-ха-ха! / І хтось дурний розсипав скрізь / Рубіни крові, перли сліз”. Останній рядок, що відгукується рефреном у цілому творі, сакралізує і водночас заземлює дійство, адже коштовності крові й сліз міг розкидати, загубити тільки дурень. Мабуть, не менший, ніж сам оповідач, що з охотою визбирав утрачені кимось цінності, коли б не брат, якого закатували на Голгофі. Поступово, разом із ліричним героєм, читач усвідомлює, що кров і сльози “належать” розіп’ятому, муки якого не закінчилися, вони тривають і, здається, триватимуть завжди. Але хто він – такий знайомий і примарний одночасно? Відповідь на це пряме запитання ані захоплює, ані заспокоює: “Ха-ха! ха-ха! заплакав хтось... / Ти хто такий? ах, сам Христос! / Дивись... ха-ха... висить мара, / І кров тече з його ребра”.

Нейтральну реакцію на жахливі суттю своєю події можна пояснити і їхньою абсурдною узвичаєністю, типовістю, і душевним станом спостерігача. Однак існує ще одне, головне і очевидністю своєю найбільш моторошне пояснення, – марність святої жертви. У миті якогось навісного пророчого шалу одержимий звертається до Месії (алюзії до героїв відомої драматичної поеми Лесі Українки здаються виправданими): “Не плач! ха-ха... добру не вчи: / Кругом гієни і сичі... / Нащо їм твій прекрасний рай? / Їм трупів дай, їм крові дай... / Ха-ха! ха-ха! ти зрозумів / Бажання сов, гієн, сичів?...” Іншого – добра, співчуття, справедливості, словом, світла, – як повсякчас підкреслювала і Міріам, ця розшаліла згряя, що втратила людську подобу, не потребує, не розуміє і не заслуговує. Але...

“Ха-ха! ха-ха! у тебе ніж?! / Христос, Христос, себе не ріж... / Зарівав?! Кров ясна яка... / Ха-ха! ха-ха! ха-ха! ха-ха!”²⁴¹.

З точки зору більшості, її узвичаєної, але тут якраз насправду “схибнутої” логіки, така самоофіра видається недоцільною, даремною. А проте ліричний герой Олеся таки наважується рушити хресним шляхом. Це підтверджують і ті, зовсім непоодинокі вірші, де оплакується доля співця, що свідомо запраг дочасної смерті й отримав її – як винагороду за непосильну працю, як спочин, як вічний супокій. Рішення залишити світ має пояснення у його невлаштованості, невідповідності тому, що повинно бути, що заповідано. У поезіях цього ідейно-тематичного реєстру найрішучіше закрююється провідна опозиція творчості автора – протистояння юрби й особистості. І неодмінно програє одинак, який не може жити як інші, бо так жити важко, соромно, не гідно людини. Він завжди бореться, але завжди зазнає поразки, бо такі закони земного тяжіння. І тому сам світ виштовхує Іншого, бо не терпить досконалості утіленої ідеалами краси, добра, правди: “Я сам боровсь в руці з мечем / І впав удосвіта борцем. / Я впав на рідну хоругов, / І як благав спинити кров!.. / А ви труну дали мені, – / Я меч обняв і ліг в труні...”²⁴².

Як і Міріам, герой Олеся не вважає свою жертву сакральною, то більше, не сподівається перекопати, очутити людей. У нього на устах,

²⁴¹ Олесь О. “Ха-ха! ха-ха! краса яка!..” // Там само. – С. 109–110.

²⁴² Олесь О. “Я хочу тиші... Досить слів...” // Там само. – С. 241.

Сучасники далеко не одразу визнали цей напрям однією з магістралей митця. І навіть ті, хто на це спромігся, от як С. Єфремов, приміром, трактували її як заблуд, манівці, все сподіваючись на перемогу в свідомості поета, дослівно, “здорових сил”. У розумінні чільного критика “Ради” Олесева муза амбівалентна: “муза *гніву* (позитивна якість) і *зневіри* (песимізм, безнадія, деструктив)”. Навіть “хатяни”, ідейні одностумці автора, розійшлися в оцінках. М. Шаповал, зокрема, як і його принциповий опонент Єфремов, волів говорити тільки про оптимізм, вольові імперативи громадянської лірики поета, дорівнюючи його на цьому полі Томасу Муру – виразнику найвищих національних поривань. Та ближчим до істини був інший ідеолог “Української хати” М. Євшан. В одному зі своїх літературних оглядів, відповідаючи на актуальне питання «Який тон його (Олеся – Р. С.) ліри став найсильніший? – писав, – він *отруєний* також убійчою атмосферою. Тільки що його лірика – занадто живий і цвітучий організм, щоб відразу зів’яти, розплистися в загальному болоті. Вона може видобути з себе елемент драматичний бодай наскільки, щоб усвідомити собі певні плани, якісь перспективи. Але боротьба се безнадійна, трагічна. [...] Сучасну комедію українського життя поет відчуває занадто ясно, щоб не побачити і своє у ньому положення, становище, яке займав в своїй “патріотичній” ліриці» // Євшан М. Куди ми прийшли?.. Річ про українську літературу 1910 року // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 262–263.

звісно, немає прощення, але нема і прокляття, лише в очах застиг німий докір: “Вразили ви мене до краю, / І всі осталися живі... / А я... я в муках умираю... / А я тону в своїй крові”²⁴³. Такий вибір не для інших, а для себе. Він трагічний до абсурду, але свідомий. Свідомий не земною, а горньою суттю, чим єдино й відповідний високому покликанню людини. Бо ж, свідчитиме Леся Українка:

Завжди терновий вінець
буде кращий, ніж царська корона.
Завжди величніша путь
на Голгофу, ніж хід тріумфальний. [...]
Але стане вінцем
лиш тоді плетениця тернова,
коли вільна душею людина
по волі квітчається терном,
тямлячи вищу красу...²⁴⁴.

У повній редакції цитованого вірша (у збірці “Відгуки” авторка надрукувала тільки першу частину) образ-патерн Голгофи і Христа було доповнено / урівноважено / продовжено образом-патерном ще однієї гори й ще одного героя – Кавказу і Прометея. Узаємопроекції християнства й античності, які так любила поетеса, тут зійшлися без протиставлень. Навпаки, маємо, окрім образного, ще й ідейно-тематичне доповнення, навіть синтез. Християнський всюдисущий логос-дух поєднано з еллінським генієм філософського бунту-пізнання й творчого неспокою. Життєвий шлях людини гармонійно урівняно в його духовному і мистецькому скеруваннях. Не випадково ж ідеалом особистості представлено саме співця.

Він єдиний, хто, уособивши, прийнявши в себе вищі сенси й енергії (недарма ж “одержимі духом”), годен відтворити й передати, “відлунити” їх у світові простори. Але резонувати душею у лад з вічністю здатен далеко не кожен із тих, що тішаться славою обранців муз. Фінал твору цілковито віддано визначенню рис своєрідного образу-портрета Митця. І коли у першій частині вірша провідним символом став “терновий вінець”, то у другій таким є “крик Прометея”. Саме в цей потужний голос мусять “упасти”, пробуджуючи голос власний, його спадкоємці:

²⁴³ Олесь О. “Стою, дивлюсь на вас з докором...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 158.

²⁴⁴ Українка Леся. “Завжди терновий вінець...” // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 189.

Тільки ж той крик Прометея на струнах удати здолають руки того, хто у серці іскру небесну ховає, рід свій веде з Прометея і предківський спадок шанує, тямлячи іншу красу, ніж ту, що на ярмарку завжди руки до бубна призводить, а ноги до скоків безладних.

Той Прометея нащадок, дотепний до струн найдорожчих, руки до крові скалічить об струни незграйні волів, серця риданням домовить тих струн недомовлені жалі, – знаючи добре ціну і музиці, й музикам, і струнам, щирого злота пісень не продасть за злотистую арфу²⁴⁵.

Вірш поза чи, власне, через свою поліфонію сприймається своєрідним життєвим кредо авторки, викладом її поглядів на суть та призначення людини і митця. То більше, що написано його в переломну (жовтень 1900-го) добу, саме на початках того, другого і головного періоду творчості, який пізніше буде названо шляхом генія. Що може зробити співець? Та ніби й нічого епохального, пригадується Шевченкове “ну що б, здавалося, слова?..”. Але насправді у “часи глухонімії” його роль одна з провідних, коли не перша: “криком Прометея”, криком болю і непокори, розбудити од тяжкого сну дух, згадаймо зачин іншого вірша письменниці, “упоєного на бенкетах кривавих невільника-народу”. Одмовитися цього, хай якою важкою, невдячною чи небезпечною буде місія, він не може. Тільки зробивши усе від нього залежне і навіть понад те, співець, але не його слово, має право вмерти.

У контексті викладеного і слід, як уявляється, шукати ключових відмінностей поміж Олесеvim песимізмом, за Єфремовим, “зневірою” на громадянському полі й “трагічним оптимізмом” Лесі Українки, її твердою націленістю на боротьбу, хоч яким нездоланим виглядало б зло. Не останньою чергою причини тут закорінені в особливостях “розправи” обома з експресіонізмом. Вище про це вже трохи йшлося, однак лише тепер з’явилася можливість звести психологічно-суб’єктивну та опосередковано-художню сфери, де остаточно досягнуто індивідуально-творче “Я-автора”.

Намагаючись дати вихід своїм почуттям, які завжди були сильнішими за нього, Олесь на глибинному рівні повсякчас боровся з автодеструкціями. Можна тільки здогадуватись, яких зусиль вартувало кинути виклик жахливій дійсності, вийти з нею на прю. Образ-архетип

²⁴⁵ Українка Леся. “Завжди терновий вінець...” [Інша редакція] // Там само. – С. 388.

через який він це робить – образ Христа – мав би, по ідеї, обернути поразку в реальному світі (її неминучість не можна не відчувати) на тріумф у засвіті. Його відповідником імовірно, але таке ще далеке прийдешнє. Тому смерть Христа, як і смерть співця, то не тільки запорука і символ майбутньої перемоги, але й здобуття жаданого спокою, нагороди за надзусилля. (У драматургії ж письменник спробує піти далі; і що з цього вийде буде змога побачити).

Готовність померти за свої переконання, за омріяний ідеал вирізнятиме й ліричну героїню Лесі Українки. Але з усією рішучістю вона налаштована на боротьбу не лише своєю інакшістю, внутрішньо-духовною непокорю, декларованою кодексом моралі, честі, любові у світі етичного релятивізму й чуттєвої мертвоти. Самоофіра реалізується через бунт – не випадково ж образ Христа “доповнено” і “завершено” образом Прометея. Віддати життя? Так, але в бою, хай і заздалегідь приреченому. Кинути виклик всьому і всім, як Міріам із драматичної “Одержимої”, собі, суспільству, долі, Богові. Упасти під градом каміння, загинути, але з криком у горлі – криком прокляття, і хай здригнуться ті, що заживо сплять, але й зі словом любові на вустах – хай збадьоряться ті, хто чуває.

Отже, саморух письменниці постає через своєрідну – від об’єктивної всеохопності – до суб’єктивної зосередженості – еволюцію. Починалося ж усе традиційно – полум’яними юначими закликами, на кшталт відомих віршів-спалахів, як-от “Досвітні огні” з їхньою прокламативною риторичністю та загальнозначущою символікою: “Вставай, хто живий, в кого думка повстала!..”. Далі настала черга “слова-зброї” урочисто врученої дужим побратимам слабкими руками співця та ненависті до ворогів, що постала з любові до покривджених, своїх. І тільки на межі 1890–1900-х “прориваються” осягнення суцього, за якими можна визнати універсальне звучання. Це відчутно навіть на суто художньому рівні: жанрова дифузія, ідейно-тематичне багатоголосся, по-епічному карбований темпоритм тощо. Показовою може бути “імпровізація” (автовизначення) “Зоря поезії”, де особисте зливається, але вже не розчиняється, у загальному і де опис ідеальної країни вивершується такими рядками:

Інші будуть співці по мені,
Інші будуть лунати пісні,

Вільні, гучні, одважні та горді
Поєднуються в яснім акорді
І полинуть у ті небеса,
Де сіяє одвічна краса,
Там на їх обізветься луною
Пісня та, що не згине зо мною²⁴⁶.

Революція, яку гостро, як і вся національна інтелігенція, переживала Леся Українка, дещо “збила” відзначену універсальність художнього прямування. Перебуваючи у вирі подій, самовіддано працюючи просвітницею-чорноробом у царині суспільно-культурного, утім, і політичного відродження, письменниця просто вимушена “на пряму” реагувати на події. Але й тут творів безпосереднього громадянського звучання, відгуків на потреби поточного моменту виходить з-під пера не так і багато. Реально й реалістично беручи, до таких можна долучити лишень написаний влітку 1905-го триптих “Пісень про волю”. Їхня злободенність і під пропонованим оглядом випадковість постає тим більш помітною на фоні таких речей, датованих попереднім роком, як “Ізраїль в Єгипті” та “І ти колись боролась, мов Ізраїль...”. Та вже вірші пореволюційних часів підтверджують намічений на початку століття “курс”.

Звісно, пильно оглядаючи зроблене тоді, можна вказати на невеликий цикл поетичної сатири, яка теж відповідала “біжучим потребам” дня. Але доривчість цього жанру ще більш очевидна, аніж “публіцистична патріотика”. І то саме з огляду на тип обдарування Лесі Українки, що своєю трагічною сутністю уповні виявляв своєрідність її таланту. Муза трагічного тону ревнива і далеко не завжди згодна співіснувати з комедійною посестрою. Це добре розуміла письменниця, зокрема, жалкуючи над самохіть марнованим талантом В. Самійленка. Він, на її думку, перебував під згубним для митця впливом політичної тенденції та ще й представлені такою заскорузлою програмою, яку обстоювала “група Кониського”. «Ви не думайте, – атестує небога дядькові нове для того літературне ймення, – Сивенький (один із псевдонімів Самійленка – Р. С.) не з поповичів, він і в університеті був (хоч і не добув) і європейські мови трошки знає, а тільки дуже вже в нього “натура поетична”. Він собі

²⁴⁶ Українка Леся. Зоря поезії. Імпровізація // Там само. – С. 176.

добрий чоловічок, але якийсь враг навів його на думку, що він повинен і може бути і Тіртеєм, і Арістофаном, і ще не знаю чим зараз. Ліричний поет з нього був би добрий, а до політики не та голова, та, властиве, не його голова і видумує те, що він в вірші та в прозу заводить, він скоріш “бере готового” від старших Тіртеїв»²⁴⁷.

Хибним було б враження, що на “лаври Тіртея” замірялася авторка листа. Вже на той час вона полишала спроби панувати над музою, натомість сама віддаючись у владу цієї, як визнавала, “свавільної богині”. А та все рішучіше вела свою обраницю у “простори понадземні”. І тому вияви громадянських переконань та почуттів письменниці щораз далі одбігали принагідних реакцій на поточний момент. І це не абстрагування, то більше не утеча від реальності, як сприймали це тогочасні критики, а її, сказати б, концептуалізація у найвищих, універсальних регістрах. Виявилось, але то вже згодом, що через “надсуб’єктивні медитації” (вислів Е. Соловей) можна не тільки читати “свою країну в своїй епосі”, але й осягати увесь часово-просторовий континуум буття. А для цього племін душі окремого індивіда мусить бути употужнений, злитися (та не розчинитися, не пропасти) з горінням душі світової.

Епіграфом до “Невільничих пісень”, циклу громадянської лірики 1895–1896 рр., Леся Українка взяла строфу Байронового “Шильйонського сонета”. У цьому творі м’ятежний англійський романтик оспівав найцінніший скарб світу – волю. Саме її означено “вічним духом розкутого ума”, печать якого лежить на усіх гідних звершеннях людини. Надарована ним особистість, що здобулася на подвиг стати собою, отримує доступ до найпотаємніших онтологічних сутностей, здатність до їхнього пізнання і розуміння. А ще, хоч так буває далеко не завжди, дар слова, аби виповісти осягнуте.

Саме до цього стремить (терміни на кшталт “оповідати”, “змальовувати” видаються надто обмеженими) одна з найбільш візіонерських поезій авторки “Lègende des siècles” (1906). “Легенда віків”, так перекладається з французької ця річ, на жаль, дійшла до читача не повністю. Але фрагментарність ця не так технічної чи там текстологічної, як об’єктивно-художньої природи. Інакшої, “заокругленої”,

²⁴⁷ Українка Леся. Лист М. Драгоманову від 05.V.1894 // Там само. – Т. X. Листи (1876–1897). – С. 235.

форми такої напруги текст – чистий енергетичний потік – просто не передбачав, випалюючи лекала обмежень до тла. Ось один із найхарактерніших фрагментів-потоків, що навітлює / проявляє той “вічний дух” в усій його вселенській потузі:

Стогнав він під напасницьким бичем,
тиранам груди пробивав мечем,
укупі з бранцями ридав він у полоні,
пропрокував у гордім Вавілоні,
горів пожаром, в небо линув з димом,
і ріс, і падав з Карфагеном, з Римом,
і гартувався серед бучних чвар,
від різновірних мучився примар,
на мільон часток він поділився,
і все ж він ні на йоту не змінився.
Коли стрічав гурти рабів німих,
свій голос гучно подавав за них,
і в їх гіркій, давно минулій долі
все бачив образ рідної неволі²⁴⁸.

Дивовижна єдність особистого, приватного й національного та загально- і надлюдського. Йдеться, звісно, і про тематику, і про авторську присутність. За великим рахунком – це філософія в художній формі; і якою точною тут характеристика Д. Донцовим Лесі Українки як “віршованого Геракліта”. Цей наратив може сприйматися реалізацією драгомановської платформи, утілення якої розпочалося ще за дядькового життя. Цикл “Невільничих пісень”, нагадаємо, закладався ще 1895 р. В останніх своїх працях великий учитель поетеси настійливо обґрунтовував магістраль власної концепції, котра в суспільнозначущих контекстах зводилася до відомої, майже афористичної тези: “космополітизм в ідеях і цілях, національність в ґрунті і формах культурної праці!”²⁴⁹.

²⁴⁸ Українка Леся. *L'ègende des siècles* // Там само. – Т. I. – С. 349.

Назва фрагмента апелює до однойменної збірки (1859, 1877, 1883) французького романтика і так само улюбленця Лесі Українки В. Гюго. 1889 року вона переклала поему з цієї книги “Бідні люди” (вірші I–X). Ймовірно, що і її твір – парафраза-діалог з колегою – міг вивершитися великою жанром і сенсами річчю. Суголосся ж лірики митців в науці відзначалося неводнораз. Авторка мала інтерес і до епосу Гюго, порівняно з поезією, значно менш толерованого його співвітчизниками. У пропозиціях до “Плеяди” згадано три (найбільше з усіх) романи прозаїка.

²⁴⁹ Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну // М. Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. I. – С. 466.

М. Драгоманов виявився у своїм часі тією ключовою постаттю, що чином життя і праці знаменувала якісний перехід національного руху від теоретико-споглядальної моделі хлопоманів / українофілів до реального громадсько-політичного проекту держави, твореної свідомими громадянами – українцями. Учений-історик чуйно вловив і переконливо довів, що вже визріла необхідність трансформації, переростання етнографічно-національного почуття / стихії (регіонального патріотизму) у державницьку волю / структуру повноцінної країни. Ще на початку 1890-х рр. він фіксував цей прихований антагонізм двох – консервативної, застарілої та еволюційної, нової – сил суспільного життя, наголошуючи на доконечності переваги останньої, за якою майбутнє. У згаданій праці з цього приводу читаємо: “Ті, хто сидів на Україні або рідко з неї виходив, як перші українські писателі XIX ст., ті могли більше задержати в себе українського етнографічного почуття, та зате менше могли всвоїти собі європейського лібералізму й демократизму. Так-то й почався фатальний поділ між вільнодумним і просвітнім європейством і українським етнографічним патріотизмом, поділ, котрий не скінчився й досі. Тільки ж без того європейства, котре нехай ішло або й досі йде до нас на чужих мовах, і український етнографічний патріотизм не міг би й не може набути ваги справді корисного для народу нашого напрямку”²⁵⁰.

Необхідно зробити уточнення, не так строго наукового, як більше літературно-філософського характеру, щодо такого робочого поняття як “етнографічно-національне почуття”. Під ним автор розумів, буквально, “душу” народу, себто стихію чуттєво-надреального самовияву, котра, беручи онтологічно, вже є “собі і тут присутністю”, але ще уповні не усвідомлює себе, не здає справ власному становищу, силам і меті. Душа, або доречніше казати Дух, то необхідна, але тільки перша стадія націогенезу. Наступною доконечно має бути Розум. Саме він приборкує / організовує стихії, скеровуючи їх у конструктивні русла державницького самоформування, правильного росту й розвитку колективного організму.

Завдання “прокинути” свідомість народу мають узяти на себе еліти (йшлося, звичайно, не про станову приналежність). Узяти

²⁵⁰ Там само. – С. 440.

з усією відповідальністю й розумінням. І єдиним дороговказом тут правитиме універсальний досвід людства, здобутий упродовж всього цивілізаційного процесу. На підставі глибинного огляду цього процесу, чому він посвятив усе життя, Драгоманов узагальнює: “Правдолюбива людина мусить прийти до того, що сама по собі думка про національність ще не може довести людей до волі й правди для всіх і навіть не може дати ради для впорядкування навіть державних справ. Треба пошукати чогось іншого, такого, що б стало вище над усіма національностями та й мирило їх, коли вони підуть одна проти другої. Треба шукати *всесвітньої правди, котра б була спільною всім національностям*”²⁵¹.

Учений розумів, що українцям, котрих історичні обставини обернули, як підкреслював, нацією “плебейською та ще й сільською”, далеко не просто перейти означені, але доконечні етапи структурування. Тому такої великої ваги надавав політичній і культурній роботі. Але й тут був свідомий небезпеки перетворення духовно-інтелектуального, організаційного самовикшталтування на просвітництво й політиканство; бачив загрозу марного “викиду” пасіонарної енергії, ба більше, її перенаправлення у деструктивні, ворожі країні русла. “На нашій половині Європи, – писав він, – мозок у людей ще дуже лінивий і довго думати не любить, а любить короткі заходи, рішучі слова. Це можна запримітити однаково в москаля, як і в українця, в поляка, як і в болгарина, – у консерваторів, як і у революціонерів, у космополітів, як і у націоналістів”²⁵². Звідси така вага відповідальності свідомих робітників і провідників суспільного руху, їхня абсолютна готовність до справи, освіта, професійність, відданість принципам, моральні чесноти. Усе це потрібно не лише у внутрішнім діалозі, а й для міжкультурного порозуміння. Адже ми існуємо тоді, коли нас чують, сприймають і визнають інші.

²⁵¹ Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу // М. Драгоманов. Вибране. – К.: Либідь, 1991. – С. 469.

Те, що обстоювані Драгомановим вектори суспільного поступу мали соціалістичні основи, так потім спотворені радянською системою, не повинно впливати на потрактування їхнього потенціалу для тогочасної України. Як, до слова, і політична доктрина ученого в її ідеях *всеслов'янської федерації та особливого зв'язку з Росією*. То більше, що його молоді послідовники, зокрема *небога*, перша учениця, переосмислили і розвинули чимало положень учителя; найперше щодо політичного статусу Батьківщини (також в її стосунках з північним сусідом).

²⁵² Там само. – С. 500–501.

Наскільки актуальними і разом мало витребуваними країною (він це зауважував і сам) виявилися думки великого вигнанця показав час. В основній своїй частині вони були засвоєні (та куди менше практично реалізовані) тільки молодшою генерацією діячів. А тому з певністю доводиться говорити лише про індивідуально-теоретичну апробацію. Це, до слова, на прикладі Лесі Українки, найперше громадянського “струменя” її творчості, відзначав ще М. Зеров. Що ж до більшості сучасників поетеси, то справа стояла значно складніше. Усе то й же чільний неокласик, беручи доробок О. Олеся, доводив не те що консервацію здобутків попередників, але явний відкат у минуле, навіть регрес. Вказуючи на «“літературність”, виводний характер його (поета – Р. С.) лірики на громадські теми, – учений писав. – Ці відгомони російської народницько-громадянської “с-р”-івської, так мовити б, поезії, сплетені з рештками українського, не вельми барвистого, романтизму і дали поезію чепурну, але не глибоку, повну загальних трактувань, не позначену яскравою індивідуальністю»²⁵³.

Не останньою чергою такі невтішні висновки виводились зі слабкої професійної підготовки українських еліт, спричиненої, як зазначалося, відсутністю відповідного середовища та авторитетів. Відомий вислів Олеся, що у нього, як у Гайне, не було учителів рівня Шлегеля, але цього й не потребував, бо ж наділений Духом Божим (себто талантом), варто читати більше-таки зі співчуттям, аніж захопленням. І те, як зумів скерувати у бік універсальності й употужнити на цьому шляху талант небоги М. Драгоманов, зайве це доводить. Він розумів необхідність прищеплення стихійній слов’янській (а отже, як уважав, східній, ледь не “азіятській” природою) натурі строгості та співмірності інтелектуального заходу. Безбереге “емоцію”, а звідси перечуленість, сентиментальність, сльозливість, потрібно урівноважити / збалансувати повновагим “раціо”, де є тяжіння до пропорційності, ґрунтовності, виразності. Варто навіть побіжно глянути на еволюцію лірики (насамперед громадянської) Лесі Українки – від юначої інфантильності до вольових імперативів – щоб зауважити стрімкість “заданого” учителем вектора. І якою противагою тут “маятник контрастів” розліриченого і/чи бадьоро-плакатного, “вічного юнака” Олеся.

²⁵³ Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування... – С. 540; 541.

Та все ж оцінки, подані Зеровим, здаються надто прямолінійними. Переважно слухними вони є у тій частині, де йшлося про т.зв. патріотичну лірику поета. Справді, мажорний тон і загалом тип таких писань дозволяє шукати їхніх витоків у поточному плині життя, його актуальних, однак з точки зору мистецтва не головних виявах. Працювати, як це називалося, задля “покріплення сердець”, мабуть, почесно, але не тоді, коли все зводилося до переспівування плакатних істин, то більше політичних гасел чи програм. Олесь до кола публіцистів-агітаторів не належав, бо завжди все, що робив, робив щиро і за переконаннями. Інша справа, що у своїх сприйнятті та реакціях на дійсність міг бути надто поривним, емоційним, надміру навіть екзальтованим. І вже звідси перечуленість, багатослів'я, поверховість, повтори, а часто й наслідування знаного, тобто те, що зветься вторинністю, а за відсутності “яскравої індивідуальності”, то й посередністю.

Знову напрохується паралель до Лесі Українки з успішно перейденою “драгоманівською наукою”. Саме у слухний момент, якраз на роздоріжжі публіцистики й літератури, вона змогла зректись ілюзій задля осягнення ідеалів. Відійти од позірної всеохопності лозунгу та бойового духу закликів і зосередитись на виявленні сутностей і змістів істинного. Олесь же, таке враження, надміру тупцював на місці, все ніяк не міг визначитися поміж повагою до факту і повагою до ідеалу. І звідси те, що Гайдеггер називав хибним шляхом творчого ума, – “виходом безпорадності у мрійливість”. Де прихистком усе та ж повновладна (зі знаком мінус) ілюзія. Парадоксально, але прагнення вловити і відтворити дух свого часу вивершилися утечею, самозахистом від нього. Тоді як перемогти можна було чи не у єдиний спосіб, той, що обрала Леся Українка, – творячи і тим утверджуючи свою епоху в її найвиразніших буттєвих константах повного обширу особистого й усезагального, національного та космополітичного.

Але й саморух автора “Журби і радості” має гідні уваги й подиву особливості. І вони не так повчальні, хоч би й з погляду історика літератури, як прикметні, навіть для її теоретика. З виразно проакцентованого Зеровим “індивідуального”, саме через психотип митця, у випадку такої тонко організованої особистості й варто

розглядати творчість. За природою своєю Олесь споглядач і то саме меланхолійно-інтуїтивного, навіть не флегматичного, складу. Покликання його – прозирати, розгадувати таїну буття, у такий глибинно-платонічний спосіб примножуючи сутності. Діяльно перетворювати, а отже, для мрійника, неминуче спрощувати, обмежувати світ, було не просто поза бажаннями, а поза можливостями. А саме цього найперше і вимагала актуальна дійсність. “Максимум”, який він міг тут дати, – щирий відгук на жалі й болі покривдженої Вітчизни. І тому образ птаха – жайвора, лебедя, – з яким найчастіше співвідносить себе, виступає не просто художнім символом, а присутньою автохарактеристикою. Ось кілька рядків раннього, імовірно, початку 1900-х рр., вірша: “Сон... але всю землю збуде / Жайворонгонець... / Може, й ти, мій сонний люде, / Знайдеш сну кінець. / Смерть... Але її задуше / Пісня, сміх і рух...”²⁵⁴. Усе в цих строфах, аж до пунктуації, виявляє непевність молодого душі, сподівання, що якось то воно само собою складеться на добре. (Цю “плинність” формулювань, як великий недолік, ставили на карб авторів неокласики, навіть такий щодо іншого прихильний В. Петров).

Коли ж поет, відповідно поклику епохи, намагався “перевтілитися” у сокола або ж орла, то сам, а не тільки критика, усвідомлював наскільки це не його “роль і образ”. Так гімн небесному “бойовому” птаству в одній із найвідоміших поезій закінчується прямими паралелями слабкій земній природі ліричного героя: “І тебе під хмари кличу я з кімнати / Битись і боротись за красу мети, / І на льот орлячий руку подала ти... / Годі! Я не можу й хати перейти”²⁵⁵. Тому образи хижих, з позитивним маркуванням, закріпленим традицією, птахів Олесь найчастіше поширює на всезагальні феномени – націю, країну, мову (“О слово рідне! Орле скутий!..” і т.п.). За собою ж, митцем, лишає, аж ніби несміливо, тільки горню, метафізичну контамінацію символу, сакральну сутність якої відчуває, але не розуміє, тому й намагається ігнорувати / знищити натовп. Тут варто повністю подати, мабуть, найвиразнішу своїм ідейно-тематичним поліфонізмом мініатюру:

Він жив один в своїй пустелі,
В краю думок і мрій своїх,

²⁵⁴ Олесь О. “Сніг в гаю... але весною...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 54.

²⁵⁵ Олесь О. “На високій скелі ранньою добою...” // Там само. – С. 82.

На мить одну злітав на скелі
І знов для неба кидав їх.
“Самотній він, – юрба казала, –
Як жаль його...” – і далі йшла,
І в повній щирості бажала
Зробить посмітюху з орла²⁵⁶.

Нездоланна суперечність або навіть криза Олеся – громадянського лірика – перманентний конфлікт з реальністю. Уже саме зіткнення з нею завдає страждань. Невипадково одним з наскрізних лейтмотивів – передчуття біди, катастрофи, муки. Згадується характерний для поета епізод з італійського вояжу 1913 року: все багатство вражень від міста-краси Венеції затруїли принагідні відвідини камер-катівень у підземеллі палацу Дожів. І можна тільки уявити яких зусиль коштували спроби “порозумітися” з добою – добою кривавих революцій і воєн.

Проте мав Олесь на цьому полі й певні, а на думку критики то неабиякі успіхи. «Служба потребам часу, – заявляв С. Єфремов, – не тільки не зв’язана з зрадою красі, але навпаки – дає поетові нові мотиви, нові риси, нові образи, з новою й силою одшукані й оправлені в живе, гаряче та міцне слово, – те слово, що даремно його досі шукав автор. Перед тим, що *засушені жерці красі* (вельми прикметні означення, що інвективою у бік молодомузівців і їхніх симпатиків – Р. С.) найдужче проклинають, перед картиною життєвої боротьби, поет став у захваті, і поклик – “яка краса!” – мимоволі вирвався йому з уст...»²⁵⁷. Але констатації факту іще не достатньо, принаймні для інших – читачів, народу. Потрібен рух, активізація, приклад. І прискіпливий критик ретельно відстежує еволюцію митця, який «пробує виступити дійовою особою в колізіях та контрастах, і тут вже цікавить його *внутрішня логіка* подій, та *істота* переживань, що виявляється даними подіями незалежно від околиць їх природи. І тепер поет дає не тільки те, що єсть, а те, що, на його думку, повинно бути: од категорії “сущого” переходить до категорії “должного”»²⁵⁸.

Саме на останнім, “найвищим” етапі саморуху Єфремова і, як йому здавалося, читачів чекало якщо не розчарування, то прикра

²⁵⁶ Олесь О. “Він жив один в своїй пустелі...” // Там само. – С. 92.

²⁵⁷ Єфремов С. Муза гніву та зневір’я... – С. 161–162.

²⁵⁸ Там само. – С. 169.

несподіванка: з вершин стрімкого, бадьорого лету всезагальний улюбленець зірвався у прірву песимізму та зневіри. Такий спад, дослівно, “бойового настрою” критик схильний пояснювати втраченою чітких життєвих, власне, громадсько-політичних, ідейних орієнтирів. Констатувавши, подібний до Винниченкового, “надлом індивідуальності”, він висловлює сподівання, що Олесь не піде шляхом колеги-прозаїка і не занепасть свого таланту²⁵⁹.

Вказаний “особистісний чинник” є насправду основним. Однак справа зовсім не в готовності чи пристосованості поета до реальності, а в тому, що це реальність не готова, не облаштована для поета. Він не годен зрозуміти і прийняти світу, що вимагає покори, завдає страждань і обертає людину на раба. На жаль, саме в таких координатах, включаючи всі гранично загострені соціально-політичні, культурні, моральні вияви, здається що одвіку перебуває і, що найжахливіше, довіку приречена залишатися його Батьківщина. Вірний син кидається на допомогу та все намарно. Так сталося у 1905-му, коли він у захваті оспівував стихію революційного руху – і це було перше піднесення Олеся-трибуна. Другий (і останній) злет після важкого, обтяженого війною періоду зневіри припав на 1917–1918 – роки здобуття омріяної свободи. Свободи, котру так фатально небавом утрачено. А тоді еміграція і чергове (закономірне!?) падіння, після якого вже не встати. Щоправда там, на чужині, була, як в смертельно ураженого лицаря, ще одна спроба підвестися: через відновлення внутрішнього зв’язку повернутися до України і через неї повернутися до себе. Але... тільки туга і біль за назавжди втраченою вітчизною. І смерть, майже як у героїні “Боярині”, з ностальгії, з розпачу.

Коли про Олеся писали і пишуть як про речника свого часу, виразника настроїв покоління аж двох революцій і т.п., чомусь, зазвичай, випускають налаштованість самого митця, його внутрішню спромогу до такого культурно-психологічного біографізму. А потім непідробно дивуються, а то й обурюються, що не знаходять

²⁵⁹ У “діагнозі” Єфремова, об’єктивно, є раціональне зерно. Та справа тут значно складніша, аніж у випадку автора “Краси і сили”. Коли у його стосунку можна говорити про самонівеляцію чи, обережніше, трансформацію особистості, то Олесь через свого ліричного героя сприймається особистістю роздвоєною або ж, делікатніше, “істотою межі”. І то найперше через утечі (усвідомлені чи ні) від потворної реальності у гармонійний світ мрій і фантазій.

очікуваного: присутніх рис епохи, глибокого аналізу, вражаючих провіщень. А річ у тім, що автор зображав не тільки і не стільки дійсність, як себе, свої на неї реакції – почуття, емоції, думки, стани. То чому, коли щось збігалось з відчуттями загалу, це вважалося добрим, а коли розходилося або суперечило – ні? Хіба у “злетах” він був менше собою, ніж у “падіннях” (як би хто не трактував і те, і те)? Головне ж тут, як твердила Леся Українка за дуже схожих обставин, “бути щирим, щирим, щирим”.

У своєму часі й становищі Олесь справді робив усе що міг, навіть всупереч власній творчій природі. Не раз безжальною волею зупиняв лети *ins Vlaui*, як сказала б Кобилянська, бо так потрібно було Батьківщині. Яка драма творчої людини у її безмежній вірі у слово і “добровільному” його підпорядкуванні суспільному обов’язкові! Він же був переконаний, що мистецтвом можна розбудити од віковічного сну цілий народ, запалити, надихнути на боротьбу, зробити світ кращим, добрішим і справедливішим. І себе ж першого звинувачував і катував за невміння, за нездарність, за безсилля, коли нічого чи майже нічого зі сподіваного не справджувалося.

“Будь мечем моїм!..” мала називатися, якби не заборона цензури, друга книжка Олеся. Перстом долі видається цей випадок, бо не судилося авторові стати воїном. Бо не вояцька його Муза. Бійня, що за іронією тієї ж долі стала професією, нещасного ветеринара не знечулила і не загартувала. А терпів він тільки з того ж, але тепер професійного, обов’язку. Однак витримати бійню, на яку обернувся увесь світ у часах революцій і воєн, було понад сили. Перефразовуючи тодішнього політика, соціальні ідеали не витримали перевірки реальністю – страхом, кров’ю, смертю. А тому втеча, і в прямому (під час першої революції – у Крим, після другої – еміграція), і в переносному сенсах. Але й там, за кордоном і за межею, він ненастанно продовжує шукати відповідей на прокляті українські питання, а ще, і це головне, пробує повернутися до самого себе.

Однак, і виявлялося це поступово, але певно, “відіграти” утрачене, оновитися, і як митцеві, і як людині, почати все знову не просто, а для особистості його складу, мабуть, не можливо. Тому й маємо цю сумну “еволюцію” від палкого романтика й своєрідного стихійністю і еkleктизмом символіста (пресимволіста) – до їдкового сатирика та белетризатора підручників історії. І тільки подеколи,

наче відлуння минулих світів, до поета повертався колишній голос. І майже утрачений хист розквітав таким щемким, назовемо це, за аналогією до того, що трохи пізніше станеться з його молодшими колегами, “третім цвітінням”. Провіщенням цього, тут знову можна згадати про знаки долі, стала “загибель” шостої збірки лірики Олеся, що мала називатися “На хвилях” (про це йшлося у біографічному розділі). У названій книзі (вірші 1917–1918 рр.) автор і зробив ту одчайдушну спробу відійти? утекти? від жахливої реальності подієво-речевого світу. Хоча насамперед це була спроба повернутися до єдино справжньої для митця реальності – світу художнього.

2.3. Людина в природі versus людина природна

Світом, де шукали рятунку вражені життям і невпинною з ним боротьбою люди, одвіку була природа. “Натуро-матінко! я на твоєму лоні / Дитячі радощі і горе виливала, / І матір’ю тебе я щиро звала, / З подякою складаючи долоні,”²⁶⁰ – читаємо у ліричному зверненні вісімнадцятилітньої Лесі Українки. Спогадування дитинства у цій вірші зовсім не випадкове. Ідеться ж бо не тільки про найщасливішу пору – роки безтурботного зростання “на лоні” казкового волинського Полісся. Хоча це, звісно, важливий, мабуть, один з найважливіших чинників її становлення. Як і чарівне степове роздолля Слобожанщини для Сашка Кандиби, що назавжди лишилося в його пам’яті “раєм земним” – сповненим сонця, радості й краси. Та, окрім чуттєво-образних начал особистості, закладена змалку єдність з природою потужно впливала на організацію душі, тих її якостей, надважливих для митця, які називають сприйнятливістю, безпосередністю, дитинністю. Розтривожена соціумом, його кривдами та умовностями творча людина, навіть підсвідомо, коли не усвідомлено, лине до себе колишньої, справжньої у первозданній чистій сутності.

Якщо взяти дебютні ліричні книжки письменників, то легко помітити основне протиставлення на якому їх збудовано, зокрема й композиційно. На рівні циклів, а також і окремих текстів красі, любові, гармонії, музиці природних (земних і небесних) сфер – дисонансом,

²⁶⁰ Українка Леся. До природи // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 82.

навіть викликом – витворений, точніше викривлений людиною світ страждань, неправди і пороків. Ці виміри реальності украй рідко “зводяться” в одному творі чи то задля зіткнення, а чи показового розмежування. Автори свідомо або ж художнім чуттям уміють “розвести”, чітко відокремити соціум і природу. Тільки поодинокі вірші ще експлуатують клішований народництвом паралелізм, що за нисхідним принципом (від докільля – до середовища) відтінює гризоти людського життя. Але й тут молодь воліє неходжені стежки. Узяти хоча б хрестоматійні Олесеві “Айстри”, де тільки прикінцевою строфою (і то через алегорію) увиразнено з пафосом відчитуване сучасниками громадсько-політичне становище країни напередодні революції 1905 р. Нагадаємо: “І вгледіли айстри, що вколо – тюрма... / І вгледіли айстри, що жити дарма, – / Схилились і вмерли... І тут, як на сміх, / Засяяло сонце над трупами їх!..”²⁶¹. А поза історичним контекстом ці рядки сприймаються швидше узагальнено-філософською гномою, а то й просто іронізмом.

Поезії ці, як правило, вкрай суб’єктивовані, тобто і у найширше закроеній картині заявлено авторську присутність, актуалізовано особисто значущий досвід. Свідченням сказаному можуть бути вірші під спільною назвою “Конвалія”. Популярний сюжет зірваної байдужою рукою квітки кожен із поетів вивершує важливим для себе фіналом. У романтично чутливої (усе ж таки ішов їй чотирнадцятий рік!) Лесі Косач ключовою постає метафора дівочої долі, зневаженої любові, розбитого серця. У старшого літами, а це 1905 р., і засягом пережитого Олесь свавільно позбавлена свого сонячного приділення тендітна рослина викликала гостре відчуття власного трагічного існування у світі, такому разюче не схожому на ідеал. І вже звідси більш філософськи містке, аніж емоціно-вибухове, усвідомлення трагічної інакшості, наслідком якої відчуження:

О, не одна ти не в рідній оселі...
Квітко! прокинувсь і я у пустелі!
Марив, – мене оточатимуть люде.
Глянув, – чорніють, сіріють усюди
Ворони, змії та з каменю скелі²⁶².

²⁶¹ Олесь О. Айстри // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. І. – С. 53.

²⁶² Олесь О. Конвалія // Там само. – С. 62.

Паралелі, хоч би й метафоризовані, не становлять, однак, точок перетину двох відособлених світів. Їхнє зіткнення / єдність можливі хіба на індивідуальному рівні. А вже тут, унаслідок виявленого людиною стремління, доречно говорити про своєрідну духовно-онтологічну, навіть генетичну спорідненість, що дає простір не тільки безсторонньому діалогові, але й повноцінному порозумінню / співдії. Незважаючи на власну готовність і позірну легкість до такого роду “контактів”, митці абсолютно свідомі наскільки природа є геть чимось іншим стосовно соціуму, який завжди націлений на пояснення, розмежування і підкорення. А тому з кожним цивілізаційним витком прірва тільки поглиблюється. “Цілком імовірно, – ствердив ще наприкінці XVI ст. один з велетів Відродження М. Монтень, – що природні закони існують, як ми їх бачимо в решти створінь; але у нас вони згинули, оскільки преславний людський розум почав скрізь бавитись у пана і владаря, у все лізучи й у все втручаючись, але через нашу марноту і хиткість лише затьмарював подобу кожної речі”²⁶³. Наслідком, що спостерегли усе ті ж гуманісти, – програна битва за людину. Адже природі, що зазнала поразки, лишилося, ніби потішним трофеєм, тільки формувати тіло, оболонку, тоді як суспільство цілковито перебрало на себе функцію (але вже не місію) формування душі.

Фатальність цього “розмежування”, що стає дедалі виразнішим, все менше хвилює людей, пойнятих ілюзіями свого, суттю таки, штучного світу. Серед тих небагатьох, хто ще спроможний до осягнення ліній розриву (але чи до подолання?), найперше митці. З точки зору кількасотлітньої історичної перспективи міркувати над питаннями, зрушеними в усій повноті гуманістами, продовжували мислителі XX ст. Причини, а також більшою мірою похмури наслідки граничної поляризації універсуму на суб’єкт і об’єкт опинилися в центрі уваги літературознавчого (!) есею М. Гайдеггера. У теоретичних викладках він задіює імперативну (аж до безликоності) термінологію ближчу, насправді, прагматичним царинам економіки та технологій, аніж творчому філософуванню. Отож, коли дошукуватись того, як усе починалося: “Людина ставить світ як

²⁶³ Монтень М. Апологія Раймунда Сабундського // М. Монтень. Пробі. У 3-х кн. – [пер. з фр. А. Перепадя]. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – Кн. II. – С. 272.

предметність в цілому наперед себе і себе перед світом. Людина чинить так, що світ наставляється на неї, а природа приставляється до неї. Це до-стосування (*Her-stellen* – виробництво, виготовлення) мусимо помислити у його широкій і різноманітній суті. Людина обставляє (*обробляє – bestellt*) природу там, де їй їх (речей – *P. C.*) бракує. Людина переставляє речі там, де вони їй перешкоджають. Людина змінює розташування речей, коли вони відволікають її від наміру. Людина виставляє речі, коли подає їх для оцінювання і купівлі. У багатоманітному виготовленні світ перетворюється на готовий, стає, зупиняється, він вводиться в стан”²⁶⁴. Те, що у суті своїй ішлося про основи споживацького суспільства і, певною мірою, психологію споживача учений розумів дуже добре. Як, власне, і те, до яких форм існування (таки не *буття*) окреслена світоглядна скерованість може призвести: технізований / автоматизований соціум, витворений наукою, і формою організації та управління – тоталітарна держава. Бо таке притаманно органічне людині бажання (одне з ключових понять цього дискурсу) “може існувати тільки через прокладання собі шляху, тому що воно вже заздалегідь змушує все, без огляду на ніщо, увійти до свого обширу. Для цього бажання все з самого початку, а тому, як наслідок, нестримно, стає матеріалом пробивного виробництва. Земля та її атмосфера стають сировиною. Людина перетворюється у людський матеріал, який наставляється на поставлені завдання”²⁶⁵.

Статика, в яку вольовим виробничим імпульсом людини “уведено” світ, зупиняє не тільки об’єкт, задля його пізнання, перетворення і підпорядкування. Зупиняється також і суб’єкт. І то у найголовнішому – своєму внутрішньому поступуванні, межею якого усе те ж “пробивне”, власне, матеріальне бажання. Безрух, зупинка, як запевняє індивідуальна та соціальна психологія, у чистому вигляді практично неможливі. Є або висхідний – еволюція, – або нисхідний – регрес – вектори. У своїх літературознавчих розважаннях М. Гайдеггер не вдається до прогностики, бо має інші завдання. Проте зі сказаного (а сказано достатньо) не важко оприявнити мало утішні для цивілізації перспективи. Чи є надія, що все складеться на краще? Учений більше охочий говорити про альтернативу, навіть

²⁶⁴ Гайдеггер М. Навіщо поет?... – С. 187.

²⁶⁵ Там само. – С. 188.

з огляду на її не те що ілюзорність, а, сказати б, трудність, мету – складно зрозумілу і мало приступну загалом. Новочасну людину він називає “людиною бажання”. Але були і є інші – «ті, котрі хочуть більше, оскільки вони хочуть іншим чином, ніж наперед-задане мощення-собі-дороги предметнювання світу. Їхнє бажання не хоче нічого з цього розряду. Якщо бажання залишається тільки пробиванням, то вони не хочуть нічого. Вони не хочуть нічого в такому розумінні, бо вони вольовитіші. Вони радше відповідають волі, яка в постаті самого розвагу притягає до себе всі чисті сили як чистий повний стосунок Відкритого. Бажання відважніших – це воля тих, що кажуть більше, які відкрито, а не прощально-замкнено наставлені проти волі, що як буття хоче суцього. [...] Відважніші пізнають в незцілимому беззахисність. Вони приносять смертним сліди відлинулих богів у темряву світової ночі. Відважніші як співці Живлющого є “поетами в нужденний час”»²⁶⁶.

Ким у цьому своєму покликанні є “співці Живлющого”? Опріч усього, і разом з усім, – співцями природи, природного шляху співросту і співдії людини й космосу, що її оточує, формує та підтримує. У гуманітарно-наукових категоріях це, загалом, відповідає феноменові природної еволюції. І то не лише як методі розуміння буття, але основній формі його сприйняття і прийняття. Це ще й шлях, а точніше імовірність, шанс коли не зняти, то бодай послабити одвічну суперечність тіла й духу. Бо ж знайти себе, відчути свою душу можна через зближення з іншими, суспільну взаємодію (Мавка). А можна, що, як не дивно, набагато важче, шукати (і розминутися, відкинути – Лукаш) у природі, тому, що найперше є твоїм і тобою. У гімні-зверненні “До натури” поетеса саме їй зобов’язана найдорожчим – талантом: “Ти іскру божую збудила в моїх грудях; / Надія, – їй же першу пісню я співала, – / Мені провідною зорею стала, / І з нею буду я добра шукати в людях”²⁶⁷. Що цим же імпульсам завдячує пробудженням свого обдарування й Олесь легко переконатися з його автокоментарів та віршів, які цитувалися вище.

Добром, яким наділила дітей-поетів “натура-матінка”, потрібно ділитися з іншими, тими, хто його так само гостро потребує, хоча не

²⁶⁶ Там само. – С. 197.

²⁶⁷ Українка Лесь. До натури... – С. 82.

завжди й усвідомлює цю потребу. Надто загальним виглядало б намагання представити наших митців адептами, то більше проповідниками якихось абсолютних доктрин, сказати б, природовчення, світової гармонії абощо. Ніколи таких місій вони на себе не покладали.

Інша річ, що у творчому саморозвої відкривалися ті грані буття, які видавалися значущими і гідними принаймні інтересу, коли не довіри. Посутніми, хоч і дещо односпрямованими, бо більше науковими, здаються тут міркування на два роки молодшого за Олеся французького теософа й біолога П. Тейяра де Шардена. У методологічному обґрунтуванні своєї феноменологічної концепції онтогенезу він неабияку роль віддає здатності / заданості до спостереження і споглядання як вихідної і, водночас, ключової точки пізнання. Беручи основою і “відліком” звичайну людину, учений пише: “Те, що спостерігач, куди б він не йшов, переносить з собою центр місцевості, якою рухається, – це досить банальне і, можна сказати, незалежне від нього явище. Але що відбувається з людиною на прогулянці, коли вона випадково потрапляє у природно вигідну точку (перехрестя доріг чи долин), звідки не тільки погляди, але й самі речі розбігаються в різні боки? Тоді суб’єктивна точка зору збігається з об’єктивним розташуванням речей, і сприйняття набуває усієї повноти. Місцевість розшифровується і осяюється. Людина бачить. Саме в цьому, очевидно, полягає перевага людського пізнання. [...] Центр перспективи – людина, водночас центр конструювання універсуму”²⁶⁸.

Хоча і священного сану, цитований автор величезної ваги надає саме людському зусиллю в конструюванні, яке, однак, не завжди дорівнює творенню. Тим паче, що до цього мають спромогу більшість інтелектуально розвинутих особистостей. А що ж тоді людина творча? Не в усьому, але, мабуть, у дечому тут зародить витворена романтизмом концепція митця-деміурга. “Поети, – твердив Р.-В. Емерсон, – це боги, що звільняють. Завдяки їм люди осягають новий сенс, виявляють у світі, що їх оточує, інший світ чи навіть множинність світів; бо достатньо хоча б один раз споглядати перетворення, аби збагнути – воно невпинне”²⁶⁹. Про яке перетворення мова? Саме про те світове й одвічне, яке ще у своїх

²⁶⁸ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – [пер. с фр. Н. Садовский]. – М.: Наука, 1987. – С. 38.

²⁶⁹ Эмерсон Р.-У. Поэт. – [пер. с англ. А. Зверев] // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С. 319.

“Метаморфозах” описував таврійський вигнанець Овідій. Перетворення-як-буття, частиною, споглядачем і автором у якому є також і людина. Мабуть, не здаватиметься надто штучною теза, що поміж цими двома полюсами усвідомленої присутності – індивід / спостереження та деміург / перетворення – і перебуває митець-модерніст у своїй співдії з природою.

Здобуття окресленого стану і статусу, як не дивно, в українських умовах також вимагало чималих зусиль. Здавалося б, що шлях тут мав стелитися найрівніше: поетизація краси рідного краю – один з непорушних, загальносхвалених обов’язків. Але у цій “простоті” і крилася найпідступніша пастка. Адже усталеність дорівнювала регламентованості ракурсів, жанрів, ба емоцій і тем. Узірцевою, власне, вихідною була навіть не традиція попередників (повсякчас Шевченка), а фольклорна стихія. Єдиним “прийнятним” новаторством, коли його можна таким назвати, вважалося насаження вірша соціальними мотивами, увиразнення становища народу (найчастіше страждань) через явища природи.

Актуальність цього “підходу” уgruntовано на поширенім тоді концепті “мужицької літератури”, розумінні її безпосереднього зв’язку з досвідом і потребами якнайширшого загалу. Варто визнати, що тут як ніде, була своя логіка. Адже суттю властивого світогляду й діяльності саме селянин перебував у найближчому стосунку з природою, уважався найорганічнішою з-поміж усіх соціальних страт її частиною. Отже, через його психологію, вироблені віками коди й кліше, увиразнені традиціями, звичаями, обрядами, якнайкраще увійти до майже втраченого міською цивілізацією світу. Але зазвичай, чи то внаслідок переваги позалітературних завдань, або через брак таланту й художнього чуття, словом, невідповідності засобів меті, все закінчувалося безрадісно. Домінували етнографізм, наслідування, замилювання, дидактика. Напрочуд, але виходу шукалося у тому, від чого, здавалося б, потрібно конче звільнитися, – в культурі.

Наскільки не просто було рухатися у “зворотному” напрямі, може, очевидно, свідчити досвід чи не усіх оригінальних поетів раннього модернізму. Кожен з них тією чи тією, але назагал суттєвою мірою мусив віддати належне узвичаєній, знову назвемо її народницькою, практиці природопису. Леся Українка вже тягом

учнівського періоду виявила гідну подиву послідовність у випробуванні свого голосу, чи не одразу взявши курс на альтернативу культури. Адже її потенціал в осягненні універсуму видавався невичерпним. Ключовим же, поряд з неосяжним зовнішнім обширом, лишалося “опертя” на власну індивідуальність.

Шлях Олеся, у порівнянні, видається не те що певнішим, але точно односпрямованішим. В. Петров, даючи противагу критичним викладам колег-однолітків, пропонує на диво цілісну візію художнього саморуку. Учений стремить до концептуалізму, плануючи, як підкреслює, оприявнити доктринний сенс літературного явища, котре, хай там що, сприймається таки явищем поступальним. Отже: “в боротьбі за естетизм проти а-естетизму народників Олесь вводить в зміст своїх поезій: весну, журбу, айстри, сум і самотність, небо, сонце, майовий день, степ шовковий або широкий, усталені образи ідилії, стандартизований, умовно поетичний, декоративний пейзаж. [...] Олесь не боїться банальности або штампу. Він не уникає кліш. Він утримує поетичність своїх поезій. Поетичну стилізацію своїх поезій він доводить до тих меж, на яких вона стає умовністю. Усе, що грінченківське народництво викреслювало з змісту поезій, Олесь *запроваджує з ретельністю колекціонера* (курсив мій – Р. С.)”. І в іншому місці, як відповідь чільному неокласикові: «“Зужиті кліше!” – кидає Зеров на адресу Олесеви образів. Згодимося: так – зужиті; згодимося: так – кліше! Але саме ці зужиті кліше були для Олеся знаряддям боротьби проти всевладної тенденції “змужичувати” літературу, якої дотримувалися свого часу й дотримуються ще й нині народники та їх епігони»²⁷⁰.

Стилізація як засіб літературного протистояння застарілим тенденціям, мабуть, дієва, та до витворення оригінального стилю прислужитись особливо не здатна. Не сказати б, що Петров повністю відмовляє у своєрідності Олесеви віршам, але їхню цінність схильний визначати дескриптивними категоріями. А між тим у багатьох речах митець не без зусиль, а все ж “виламується”

²⁷⁰ Петров В. Проблема Олеся... – С. 775; 776.

Виокремлений пасаж на пряму відсилає до характеристик, що їх так полюбляв уживати В. Домонтович (романістика і мемуари), пишучи про діяльність учених-філологів 1920-х рр. Щоправда у “Болотяній лукрозі” про Олеся, представника 1900-х, згадано підкреслено іронічно, навіть ущипливо, – як про недоладний анахронізм.

з риштовань художніх умовностей, даючи візії наскрізь суб'єктивного, прозоро-рафінованого реєстрів. Справді, дуже часто, можливо, частіше від доречного, світ “слугує” для обрамлення його почуттів, пристрастей, уявлень. І досягається цього переважно шляхом порівнянь або, менше, алегорій, аніж вишуканою метафорикою та глибоким символізмом. Але у кращих речах, як ствердив один критик, чути руку майстра, котру, справді ж бо, веде світлий геній провидіння й імпровізації, а не утилітарна механіка копіювання і “кліше”. Писав же Джакомо Леопарді, до якого мала спеціальний інтерес Леся Українка, що «поет не наслідує природі: воістину природа мовить у ньому і його вустами. “Я щось значу лишень тоді, коли Природа мовить...” і т.д. – ось істинне визначення поета. Отже, поет – не наслідувач, або він наслідує тільки самого себе. Коли у своєму наслідуванні він виходить за межі самого себе, то це уже не поезія, не божественна здатність, а людське мистецтво, проза, не зважаючи на розмір і мову»²⁷¹. Нав'язуючись до роздумів меланхолійного італійця, можна ствердити, що у своїх найкращих творах його українські колеги ішли цим великим шляхом “самонаслідування” – пізнання і самовираження душі у формах природи.

Обожнювані Леопарді давні римляни до ідеалу довели дві основні моделі художнього позиціонування людини щодо всесвіту: “вписування” (Овідій) та “вилучення” (Горацій) її (людини) в природу / і з неї. Про відповідність, хай і відносну, когось із наших письменників тій чи тій “моделі” вести мову не доводиться. Говоримо про єдність, точніше поєднуваність, співдію обох підходів у творчості кожного. І поясненням тут одна з наріжних прикмет модерної свідомості – воля пізнати себе через світ і світ через себе, без огляду, наскільки послідовною буде особистість і наскільки умовними постануть, здаватимуться стороннім, витворені нею уявлення про реальність.

Увиразнити сказане допоможуть вірші, що об'єднуються темою нічного неба. Чи не найпоетичніший в літературі образ зорі стає для обох авторів не так нагодою для “соловейкового співу” (хоча, особливо для Олесея, і це теж), як одним з найочевидніших способів застановитися над одвічною загадкою буття. Але дуже важливо

²⁷¹ Леопарди Дж. Из дневника размышлений // Дж. Леопарди. Этика и Эстетика. – [пер. с итал. С. Ошеров]. – М.: Искусство, 1978. – С. 433–434.

уточнити, що цікавитиме їх, найперше, власне існування, диво і біль присутності у світі. Індивідуально-нервовий “чинник”, до речі, занижує філософічність поезій, однак надолужує щирістю й артистичним ліризмом. Саме у цьому сегменті тоншим, безпосереднішим, годі брати це за перечуленість, постає автор “Журби і радості”. Ось одне з його одкровень:

Долини сплять, а я на горах
Один на цілу ніч стою,
Шукаю в небі, в добрих зорях
Зорю недобрую свою.
Шукаю я, щоб їй віддати
Назад усі дари її,
І тут, на горах, заридати,
І сльози виплакати свої²⁷².

Вертикаль поезії, задану самотністю, одірваністю ліричного героя від посулих мешканців долу, употужнено його стремлінням до небес. Горні сфери є дарувальниками / розпорядниками земного ладу, втім, і приділення кожної істоти. Але навіщо герой називає свою недолю (а він відчувається нещасним) “дарами”? А головне, чому, збувшись недоброго, наміряється ридати, адже, навпаки, мав би зі звільнення, з полегкості радити?

Смисловим кодом твору слугує до абсолюту доведена саме символістами концепція подвійності світоустрою, а також людської природи зокрема. Розірваність поміж низом і верхом, матеріальним і духовним, сакральним і профанним – одвічна трагедія буття. Трагедія, бо означені суперечності годі цілком зняти вольовим, а чи будь-яким іншим зусиллям. Душа тужить до небесного дому, ідеалу, а тіло, хоча й тимчасово, та намертво, прив’язує до землі. І тому жалі Олесевого героя – це жалі за незбутнім, нарікання на власну недовершеність, з котрою можна боротися, але не в силі здолати повністю. Єдине, що йому лишається, – це з мукою вдивлятися у зоряну мапу в зачаєній надії вичитати у ній таємницю свого існування. Але “знаків згори” відкрити не вдалося. Тому довелося опустити очі долу.

Уважніше і, здається, зі ще більшою терплячістю дивиться угору Леся Українка. А її ліричний цикл “Зоряне небо” (1891) є своєрідним

²⁷² Олесь О. “Долини сплять, а я на горах...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 140.

путівником прокреслених (чи точніше буде сказати перейдених?) маршрутів. Так чи так, але задані ним теми та образи постійно відлунюватимуть надалі. Вірш, що відкриває названу збірку п'яти текстів, має, здавалося б, імперативне завершення, де результатом пошуків усе та ж, що й в Олесея, поразка: “Горда, ясна, огнистая мова! / Ллється промінням річ та велична! / Та ми прагнем лиш людського слова, / І німа для нас книга одвічна...”²⁷³. Та от у першодруці цитованого твору була ще одна, цікаво, що перша строфа, знята авторкою у київському виданні “На крилах пісень”. Вилучений фрагмент, який, мабуть, видався дисонансом фіналу, надважливий, адже слугує “ключем” усього викладу. Ось він: “Різно дивляться яснії зорі, / Кожна зірка інакше сіяє, – / В кого серце у тузі та в горі, / Той виразно по зорях читає”²⁷⁴.

Отже, здатність “читати з одвічної книги” таки не безнадійна мрія, не ілюзія. Її можна набути або ж розвинути. Але дано це далеко не всім. Тільки чутливі натури силою своєї природи спроможні до “налаштування” на головні реєстри усесвіту, до опанування його універсальної мови, яка не тільки інструмент пізнання, але й сам будівельний матеріал суцього. Мова ця – поезія, одна з найдавніших, первісних стихій (утім, і рівнів людської душі), що найближче до сакрального, творчого, ігрового начал буття. “Поезія, – твердив Жан-Поль, – іноді грається – але грається земним, не небесним. Її ціль не знищити і не повторити, а розшифрувати дійсність, у якій не може не міститися божественного сенсу”²⁷⁵. У своїх міркуваннях філософ оперує порівняннями поетів з янголами, вказуючи на дар останніх, а отже, й перших, в пізнанні Бога і створених ним речей. Одне пізнається через інше й у іншому; і навпаки. А тому слід згадати, що тільки у єдності, цілокупності “підходів” запорука успіху. Хоча визначальною, і це зрозуміло, є сфера небесного, духовного, адже “Бог творить світ, а не світ Бога”.

Людина, однак, завжди людина і навіть ідеальним сутностям схильна приписувати “своє”, наділяти їх власними рисами: “Моя любя зоря ронить в серце мені, / Наче сльози, проміння тремтяче, / Рвуть серденько моє ті проміння страшні... / Ох, чого моя зіронька плаче!”²⁷⁶. Тут уже на противагу, а точніше у доповнення Олесею,

²⁷³ Українка Лесея. “Зорі, очі весняної ночі...” // *Лесея Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 50.

²⁷⁴ Українка Лесея. “Зорі, очі весняної ночі...” [Фрагмент] // Там само. – С. 393.

²⁷⁵ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики... – С. 394–395.

²⁷⁶ Українка Лесея. “Моя любя зоря...” // *Лесея Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 51.

“плачі” неба над долею земної істоти. І мотив цей наскрізний для всього циклу. Проте іноді й поетесу проймає сумнів, а чи доцільне лише таке трактування? Тому в фіналі підсумкового, п’ятого вірша і запитання, і альтернатива, але не через узаємозаперечення: “Чи над людьми та зірка сумна / Променистими слізьми ридає? / Чи того, що самотна вона / По безмірнім просторі блукає?...”²⁷⁷. І тільки у поезії, написаній майже через десятиліття, акценти, здається, розставлено чіткіше. Земне і небесне, хоча й перетинається, співдіє, але в основі своїй таки різної сутності та природи. Порівнюючи світило і людину, авторка виокремлює три якості, що їх ніби й зближують, але ще більше різнять. Перше – це мова: “Ви щасливі, пречистії зорі, / ваші промені – ваша розмова; / якби я ваші промені мала, / я б ніколи не мовила слова”. Друге – стан (самотність): “Ви щасливі, високії зорі, / все на світі вам видко з висока; / якби я так високо стояла, / хай була б я весь вік одинока”. І третє – почуття: “Ви щасливі, холоднії зорі, / ясні, тверді, неначе з кришталю; / якби я була зіркою в небі, / я б не знала ні туги, ні жалю”²⁷⁸.

Укотре звівши небо й землю, письменниця, здається, не лишає жодних ілюзій. Ідеальне, і прямо, і опосередковано кажучи, надто високо, далеко, щоби профанне, до якого належить і світ людей, змогло бодай наблизитись до нього. Однак, і у цьому “однак”, мабуть, відмінність зрілої Лесі Українки, щастя зорі не тільки недоступне, але й не належне, не властиве людині. Це зрозуміло навіть без огляду, про що уже йшлося у попередньому підрозділі, на своєрідність трактування “щастя” у авторському понятійному словнику.

Усе, чим наділені “prechисті, високі, холодні” зорі і що робить їх доскональними, так прозоро відбивається у своїх антиномічних відповідниках, земному / приземленому віддзеркаленні: безгоміння – мова, самотність – єдність, знечулення – почуття. Чи втративши останнє, людина здобуде перше (і чи втрата взагалі є запорукою здобуття?) і стане нарешті щасливою? Можливо. Лесья Українка не те щоб не дає відповіді а, здається, що й не шукає у цім напрямі. Єдине, що твердо знає, то це те, що, збувшись “туги й жалю”, перестане бути людиною, а отже, й собою. Тому, як і Олесь, хоча й з більшими зусиллями, одриває погляд від неба і звертає його на землю. Звісно, це аж

²⁷⁷ Українка Лесья. “В небі місяць зіходить смутний...” // Там само. – С. 52.

²⁷⁸ Українка Лесья. “Ви щасливі, пречистії зорі...” // Там само. – С. 199.

ніяк не означало відречення, з розпачу, безнадії, страху, горнього світла, тим паче шляхів, ним указаних. “Туга й жаль” (або “туга й горе”, як у цитованому фрагменті першого вірша з циклу 1891 р.) надто добрі провідники і учителі життя, аби забути їхні уроки, оминуті відкриті ними обшири. А становище, якого сягнула і в якому повсякчас перебувала поетеса, можна описати через подив, що його висловив І. Кант у зачудуванні світом: “Зоряне небо наді мною і моральний закон у мені”.

Захват неосяжністю буття у ваготі його незборимих суперечностей також гостро переживав О. Олесь. І його неводнораз гнітила недосконалість власного ества, і він з усіх сил намагався здолати свою людську оспалість, вирватися за межі покладеного мислячій істоті приділу. Бачив, осягав поет і той світ краси, досконалості, гармонії, світ вічної і величної природи, де сподівався віднайти рівновагу та спокій. Чимало ліричних мініатюр, справжніх мистецьких перлин, розкриває цю драму зболеної (роздвоєної?) свідомості:

Море і море! Блакить і блакить...
Крил мені, крил! щоб туди полетіть!
Чайкою в небі над морем спинитись,
Дихать і в далеч за обрій дивитись.
Зникнуть би там, потонуть у тій млі,
Кинуть би все на далекій землі,
Все, що ненавиджу, все, що люблю,
Все, що скривавило душу мою²⁷⁹.

Галерею представників пернатого світу, з якими рівняє себе поет, продовжує чайка. Цей образ, що з’явився у нього після подорожі до Криму, постає виразною протиположністю усім попереднім. “Дитя моря”, завдяки екзотичності походження, бачиться абсолютно вільною істотою. Позбавлена будь-яких обов’язків – співати і пробуджувати, як жайвір, боротися і захищати, як орел / сокіл, і навіть бездумно цвірінкати, промишляючи за харчем, як волоцюга-горобець, – чайка належить тільки собі і своїй стихії. Відірваність од землі робить її такою. Здолавши усевладне тяжіння, вона збувається і земних зв’язків та пристрастей. Легко і гордо ширяє птаха над водною гладінню – поза часом і простором, у вічності.

²⁷⁹ Олесь О. “Море і море! Блакить і блакить...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 159.

Виходів за межі приділеного Олесю намагається шукати й іншими способами. У багатьох своїх речах він іде куди далі. Тваринний світ змінюється / доповнюється царством рослин, а “зооморфне ототожнення” – порівняннями та автоідентифікацією з деревами і травами. Спостережливість, а головне – чуття душі ще з дитинства упевнили малого Сашка, що все довкола пойняте духом життя, існує, можливо, і відмінним од людського, але не менш дієвим, справжнім самовиявом. “Німого в лісі в нас нема нічого” – сповіщає Мавка зачудованому Лукашеві велику істину буття. Варто тільки пригледітись, дослухатись, відкритись – і навстріч тобі відкриється усесвіт. Як це й сталося з юнаком однієї “Літньої ночі”: “Дихають тихо акації ніжні, / Злегка колишуться в сутіні срібній, / Дивляться мовчки на місяць, на зорі, / Дивляться в світ, ним, ясним, зачаровані...”. А що ж той, кому явлено це диво, що він почуває, думає, уявляє: “Чом я, скажіть, не акація ніжна, / Нащо думки мене спалюють, мучать?! / Чом я не можу забутись остільки, / Щоб лише міг я дивитись і дихати?..”²⁸⁰.

Те, як “поводяться” (вочевидь це слово тут доречне) дерева – бачать, дихають і навіть рухаються (“колишуться”) – не просто означає їхню вітальну сутність. Це ще й зближує все живе, лучить у єдину сув’язь потік суцього. Одначе, і це підкреслено другою строфою, людина, будучи частиною, складником цілого, не розчиняється у ньому. Вона, силою уяви, думки, бажання може відчутти себе усім на землі, оглянути, зрозуміти і прийняти все в усіх формах і виявах. Образно й тематично близьким до розглянутого є вірш з не менш промовистою назвою “Тайни ночі”. Ліричним героям, а їх тут двоє, він і вона, аби пізнати таємниці буття, котрі відкриваються саме у темну, чарівну, як зазначено, пору доби, потрібно перейти випробування / ініціацію / метаморфози. Їм належить перетворитись на рослини, що й дозволить на яв побачити й уповні осягнути, а не просто, як то навіть найпроникливішій людині дано, лише підглянути і спробувати здогадатися. З цього герої і почали, відтак і рефреном твору обопільне застереження: “Тихше, тихше! Не диши! / Щоб не чули комиші”, але швидко зрозуміли хибність таких дій. Прозріння прийшло тільки, як

²⁸⁰ Олесю О. Літньої ночі // Там само. – С. 59.

свідчить фінал, згодом. Але самого досвіду замало, потрібні бажання й одчайдушність, а тому: “Краще стань лозою ти / І на березі рости. / Я ж в комиш перероблюся / І до берега схилюся...”. І, нарешті, сподіване: “Ти – лоза, а я – комиш, / Будем дихати вільніш / І нікого не злякаєм / Більше в цім раю безкраїм”²⁸¹.

Язичницький топос оповіді самим її завершенням обернуто чи, мабуть-таки, переведено у вимір християнства. Повернення до раю Адама і Єви, хай і в досить своєрідний спосіб, – так можна відчитати цей сюжет. Власне, суб’єктно-об’єктні взаємини людини і природи є наріжним каменем названого віровчення. Олесь, щоправда багато чого “уточнює”, але свідомість індивіда, як його (суб’єкта) сутність, повсякчас лишає. Тільки, сказати б, лейтмотивами проходять такі популярні у тім часі ідеї східних духовних практик, приміром, буддизму з ученнями про карму, реінкарнації, нирвану тощо. Усе ж автор “Журби і радості” далеко відстоїть от хоч би й від автора “Душі і долі”, молодшого свого сучасника, “співця лісу” М. Ореста. Створений старшим колегою образ комиша / тростини найперше апелює до одного з найпроникливіших визначень людини, поданого християнським мислителем Б. Паскалем. У славетних “Думках”, власне доведеннях буття Божого, він писав: “Людина є тільки тростина, найслабша у природі, але це тростина, що мислить. Щоб її розчавити, не треба озброюватися цілому всесвітові: одного випару, однієї краплі води досить, щоб її вбити. Але якби навіть усесвіт її розчавив, людина була б усе ж чимсь значно шляхетнішим, ніж те, що її вбиває, бо вона знає, що вмирає, і знає про ту перевагу, яку всесвіт має над нею. Всесвіт же про це не знає нічого. Отже, вся наша гідність полягає в мисленні”²⁸².

Зіставлення, а чи зведення суб’єкта / точки, мислячої істоти з об’єктом / обширом, неосяжним усесвітом Олесь, перейшовши людський, тваринний і рослинний рівні буття, береться провадити ще й у царині неорганічного. І якраз тут найкраще видно дію

²⁸¹ Олесь О. Тайни ночі // Там само. – С. 137

²⁸² Паскаль Б. Думки. – [пер. з фр. А. Перепадя, О. Хома]. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – С. 80.

Третім і точно найвідомішим віршем цього своєрідного Олесєвого циклу ноктюрнів сприймаються, звісно, “Чари ночі”. Глибоке прочитання твору, і то саме в реєстрі окресленого діалогу людини й природи, запропонував М. Кодак. Див.: Кодак М. Докір і заклик Олександра Олеся // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 7–8. – С. 101–105.

свідомості, її відрухову енергію у сприйнятті, фіксації і реакціях на зовнішні феномени, речі-в-собі:

Скрізь туга, скрізь туга, загальна, єдина,
На що не поглянеш – сумує усе:
І звір, і людина, і птах, і рослина...
Все камінь загального суму несе.
Та дарма, що тужать живії створіння
І прагнуть спочити у снах забуття,
А з чого ви в тузі, ви, мертві каміння,
Ви, ті, що не знали ніколи життя?²⁸³

Накидаючи почуття – властивості живого світу – матерії, поет, водночас, чи не зумисне підкреслює її мертвоту. Парадокс? Доведення амбівалентності того, що існує? Художній недогляд (і це у нього траплялося)? Мабуть, таки щось інше. І пояснень слід шукати у царині творчого, але не прорахунку, а усвідомленого прийому, точніше манери. Витоки її у доведеному до віртуозності ще романтиками умінні поширювати на природу людські якості, “одуховлювати” світ. Символісти ж, про що уже згадувалося, навчилися завдяки цьому ще й прозирати світ, читати через нього себе і навпаки.

У таких чи то темного, чи то світлого (частіше) реєстрів “платонічних автопроекціях” Олесь виступає неабияким майстром. Найбільше захоплює здатність до виходів, як це називав Гайдеггер, у “внутрішній простір світу” – пізнання його цілості й справжності через “верхи” та “низи” буття. Як колись безстрашний Данте мандрував раєм і пеклом, так і український поет поринає у глибини власного ества, дошукуючись, хай суб’єктивного, але від того не менш вагомого, а, можливо, і найбільш цінного сенсу. Пов’язаний з попереднім, і не лише центральним образом, і один з ранніх віршів митця:

Душа моя – пустка холодна й німа...
Нічого в тій пустці самотній нема:
То вітер розвіяв, то хвилі зірвали,
То, граючись, діти малі розібрали.
Душа моя – дно безджерельне й сухе,
Де тільки сіріє каміння важке...
Тим сірим камінням колись в мої груди
Все били без жалю, жалкуючи, люде²⁸⁴.

²⁸³ Олесь О. “Скрізь туга, скрізь туга...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 212.

²⁸⁴ Олесь О. “Душа моя – пустка холодна й німа...” // Там само. – С. 62.

Отже, зробивши коло (але не замкнуте неплідним безрухом, а відкрите, як природний цикл), автор знову повернувся до, згадуючи Паскаля, центру всесвіту – людини. Цитовані речі в Олесевім доробку є характерними тою архетипною зарядженістю, яку для кожного справжнього митця М. Гайдеггер уважав неминучою. Підступаючи до огляду набутку Г. Тракля, обрану дискурсивну метóду він означає у такий спосіб: “Кожний великий поет творить лише з одного-єдиного вірша. Величина вимірюється тим, наскільки він довіриться цьому одному-єдиному, щоб мати змогу тримати в ньому чистим своє поетичне слово. Поезія поета залишається немовленою. Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть нічого. Проте кожний вірш промовляє з цілості однієї поезії і щоразу промовляє її”²⁸⁵. Необхідно підкреслити, що вихідну монохудожність філософ трактував не тільки з околу метатексту; хоча викладені міркування почасти до цього й схиляють. Найперше тут ішлося про налаштованість письменника на камертон (формозмісту, ритму і т.п.) від початків узятого “одним-єдиним” текстом чистого звучання світу. “Величина” інших творів дорівнюватиме їхньому бринінню у заданий лад першозвуку в діапазоні розширення, посилення, а чи відходу, затихання і навіть згасання, у випадку деформації чи втрати голосу / таланту.

Саморух Олеся – співця природи у першому і навіть почасти поза ним періоді творчості постає напрочуд упевненим і цілісним. (Щодо цілісності, то доречним видається її пояснення також і параметрами метатексту). У жодному іншому жанрі, купно з любовною лірикою, поет не сягне такої гармонійної поліфонії. Її запорукою виступає уперта націленість на осягнення повноти / повноголосся суцього. У космічному оркестрі світоладу голоси людини та природи не заступають одне одного і тим більше не зливаються. Секрет звучання у злагодженій співмірності, коли “виконавці” не те що доповнюють, а, кожен майстерно ведучи свою пратію, ще й употужнюють / підтримують іншого²⁸⁶. У таких творах автор, як висловився

²⁸⁵ Гайдеггер М. Мова в поезії. Означення поезії Георга Тракля // М. Гайдеггер. Дорогою до мови. – [пер. з нім. В. Кам’янець]. – Л.: Літопис, 2007. – С. 41–42.

²⁸⁶ Специфіка задіяної термінології є слушною ще й з огляду на музичність як одну з основ лірики Олеся. Перша його збірка мала показове піджанрове дефініювання “згуки і акорди”. Але і без автоозначень зрозуміло, якій з творчих стихій віддано перевагу в осягненні таємниць світоладу. Науковці ж підраховали, що тільки Т. Шевченко випереджає Олеся як автора, на чий вірші написано найбільше романсів та пісень. Також і “масова” популярність “Журби і радості” в Галичині пояснювалася довершеністю мови і моцартівською легкістю звучання.

критик, “вичаровує” мить буття, зупиняє її в льоті, але не відбитком застиглого, а тому мертвого часу / образу, а живою пульсацією токів і енергій. Не випадково й у “Чарах ночі”, які, зазвичай, сприймаються ювенальною пастораллю, спогадано саме Фавста з його головною життєвою настановою.

Коли спробувати “прикласти” Гайдеггерів підхід до пейзажної лірики Лесі Українки, труднощів виникне на порядок більше. Одразу, що спершу, мабуть, і дивно, доведеться відхилити принцип метатексту – хоча до всього доробку письменниці (але не Олесєєво) його застосування є цілком прийнятним. Надто нерівною у визначальних своїх позиціях постане рання і зріла її поезія означеного жанру. Аби у цьому переконатися, достатньо бодай побіжно порівняти два суголосні т.зв. мандрівні цикли.

“Подорож до моря” створено як безпосередні відгуки сімнадцятилітньої дівчини на першу велику виправу у світ. Зображення, хай і перепущене крізь “фільтри” свідомості, домінує над виображенням. Фіксація індивідуальних пережиттів урівнюється, а то й затирається проявами зовнішнього світу, які, власне, і є головними. Описовість, замилювання, пейзажність (попри цікаві спроби експериментувати з колористикою, звуком) у прямому, сказати б, живописному вигляді. Коли пригадати відомий ще з античності вислів про “поезію як картину, що промовляє, і малярство як поезію, що мовчить”, то текстам-картинам юної авторки увіч бракує саме голосу.

І чи не рішучою протилежністю постає цикл 1911 р. “З подорожньої книжки”. Він, мабуть, може слугувати ілюстрацією відомого зізнання Рільке, що задля написання справжнього вірша потрібно прожити ціле життя і побачити увесь світ. Мандрівка до Єгипту, що складалася у край невдало, навіть із загрозою для життя, обдарувала авторку натхненням того заряду, яким позначено речі останнього періоду. Тепер у її поезіях є все, чого бракувало раннім спробам. І навіть куди більше. Досвід (але чи тільки він?) наділив кожна строфу, кожен образ і малюнок не те що виразністю, а чи там переконливістю. Будь-хто з поціновувачів літератури, хай і не обтяжених смаком та сприйнятливістю, одразу відчує енергетичну потугу читаного, зауважить “густину” фрази, сенсову й образну наповненість картин. Та й чи годиться називати це картинами? Хіба тими, що промовляють. Можна, якщо охота, зіставити *описи* моря

у циклі 1888 р. (VI, VIII вірші) і його, моря, зображення, мабуть, радше, *пере- і проживання* у ліричному щоденнику – не випадково ж “З подорожньої книжки” – другого єгипетського вояжу (особливо II. “У тумані” і IV. “Мрії в бурю” дні плавання)²⁸⁷.

Мариністика і є тим, хоча й досить умовним, обширом, де варто шукати за “одним-єдиним” віршем Лесі Українки. Підкреслена умовність напрядує не так на ідейно-тематичну, як жанрову дисперсність, адже пейзажна лірика зрілого періоду виразно тяжіє до філософічності. Усе більшої ваги набирають узагальнення, апеляції до надчуттєвих / надособистісних проявів буття, абстрактні поняття, універсалізація.

Природа, однак, не перетворюється на безлике тло для високо-чоліх розмислів, як це повсюдно трапляється у митців скромної культури, помірною чуття слова й великих амбіцій. А все ж утрачає на безпосередності, живості і жвавості вияву. У таких речах поетеса сягає вершин самовираження, власне, індивідуального резонування у лад зі світом, коли людське начало перебуває в органічній сув’язі / співдії з ним. Але не рідко це вивершується виходами у сфери імперсонального – “чистого духу” з фіксаціями його виявів або, сказати по-іншому, відбиття світової душі засобами мистецтва. Звісно, це не “прорив” у потойбіччя, то більше християнський рай, де “ні радості, ні печалі”, і навіть не у Платонівський за́світ ідей.

Виправданим тут бачиться чергове звернення до візіонерського досвіду. Ось хоча б як у поезії, котру, попри цілковито мариністичний “колерит”, тільки умовно можна назвати пейзажною. Ідеться про спостережений (але цей термін знову надто буквальный, обмежений), *осягнутий* прояв буття, що його слід означити протистоянням хаосу і космосу. Перед внутрішнім зором оповідачки та, на жаль, тільки звичайними очима читача постають нічні картини

²⁸⁷ Не боячись перебільшень, можна ствердити, що саме вода була однією з першостихій Лесі Українки. Доведенням тут і житейська практика (любов до плавання (купання), корабельних подорожей, навіть, за однією з версій, початок хвороби – застуда на р. Стир), і художня творчість. Згадуються обставини написання вірша “Мрії в бурю”: посеред зворохобленого штормом моря, у холодній каюті пароплавчика, битого зусібч хвилями і на загальне, навіть команди, переконання приреченого піти на дно. Але письменниця знаходить можливість працювати – вона у своїй стихії. Стихія ж степовика Олеся – земля. Приятель згадував жах поета перед негодою, що застала їх на прогулянці човном прибережжям Чорного моря. Можливо, що й через це його доривча мариністична лірика така невиразна.

розбурханих морських безодень, нуртування хвиль, що пориваються до променів далеких небесних зір. Усе це нагадує процес світотворення, де задіяно всі головні стихії: “Небо темне, наче розпач, / у хаосі невиразнім море, / а земля вся тугою чорніє, / таємниця криє світ надземний (курсив мій – Р. С.)”²⁸⁸. Це, за авторчиним словом, “великеє змагання” увиразнено боротьбою світла й темряви. Чи під силу хай і найрозкутішій людській уяві й надпотужному талантові бодай приблизно передати шал, огром і красу космогонії? Письменниця, очевидиця сподіяного, все намагається описати бачене, дати йому пояснення, але, як її Кассандра, не знаходить ані слів, ані образів. Тому більша частина поезії є тільки запитаннями, що у фіналі, однак, визнано марними. Бо ж:

Хоч тремтить ся темрява безмежна,

але хто збагне її тремтіння?

Чи то жах їй лоно протинає

за невічну і недовгу владу?

Чи то тільки заздросці неситі

на життя, на рух, на силу моря?

Чи то лютість нею б’є запекла

на ту біль (білизна світла – Р. С.), на зорі, на проміння?

Чи то радість хижа, зловорожа,

за свої всі темні перемоги?²⁸⁹

Кому адресовано всі ці питання? Хтозна. Можливо, собі, світові, Творцеві. Чи відповіді на них дорівнювали б розкриттю таїн буття? Теж невідомо. А коли й так, то людина у земному своєму

²⁸⁸ Українка Леся. “Угорі так яро сяють зорі...” // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 295.

“Світ надземний” – це не стихія неба, адже вона “прописана” окремо, першим рядком. Вочевидь – це стихія повітря і також горнього творчого духу.

²⁸⁹ Там само. – С. 296.

Космогонічну потугу природних стихій Леся Українка принагідно виказує й іншими поезіями. Але робить це, сказати б, приховано, зазвичай “лейтмотивами-вплетеннями” поміж традиційні мотиви. Ось хоча б як у вірші “Гострим полиском хвилі спалахують...”, написаному в часі вищецитованого за тією ж, навіть образами, художньою матрицею: “Кожний меч – промінь світла небесного – / впав згори й знов угору зроста; / кожний гук – відгук сили одвічної, / що руйнує й будує світá” // Там само. – С. 290.

Примітно, що “чисті” свої візії письменниця до друку не віддавала. “Угорі так яро сяють зорі...”, “Légende des siècles” опубліковано далеко після її смерті. Натомість “розбавлений” народницькою риторикою вірш “Гострим полиском хвилі спалахують...”, вийшов у “Молодія України” роком написання (1902).

приділенні надто кволла і розумом, і духом, щоби їх осягнути та прийняти. Тільки у стані найвищої зосередженості, точніше зміненої свідомості, чи то пак, надсвідомості, очищеної від тягара упереджень, іноді щастить на просвітлення. Ось як в іншій візії:

Мій розум тоді розів'ється так вільно
і буде зорити без гніву, а пильно
на давні віки, на колишні події,
на трупи світів, на померлі надії,
на марища віри, на кості людей,
на зародки звірів, рослин та ідей.

Все злучиться в цілість – *природа і люди* (курсив мій – Р. С.),
що є, що минуло, що сталося, що буде,
і рідне й чуже поєднається щільно
і житиме в думці моїй нероздільно,
затихнуть навек ворожнеча і болі,
не буде діймати вже й ганьба неволі,
усім моїм мукам настане кінець –
і се буде пильної праці вінець²⁹⁰.

Наведений уривок, а ціла “Lègende des siècles” складається з таких досить самостійних уривків, постає найбільш загадковим. Унікальні здібності оповідачки годі порівняти з чимось, окрім одкровення, а чи “одержимості духом”, як у багатьох героїнь її драм. Тільки тепер пророцтва “розкутого розуму” і, що обумовлено окремо, пойнятої “величним спокоєм” душі набирають не поетичних форм містичної затемненості, а сили інтуїтивно-образних відбитків, загалом теж поетичних, але виразніше, артистичніше відрефлексованих, точніше оброблених. Підхід до окресленого *творчого* типу світоосягнення пропонує у своїх роздумах над “засобами й цілями поезії” Д. Сантаяна. “Поезія, – запевняє філософ, – руйнує виражені звичними словами стійкі поняття, повертаючи їх до тих елементів чуттєвого сприйняття, з яких вони постали. Ми позначаємо словами те, що розуміємо і у що віримо, а не те, що бачимо, – речі, а не візуальні образи, душі, а не голоси чи силуєти. Це іменування зі супутнім йому вихованням почуттів сприяє цілям життя; для прокладання шляху в лабіринті об'єктів, що на нас насуваються, ми

²⁹⁰ Українка Леся. Lègende des siècles... – С. 348.

змушені робити серйозну ревізію нашого чуттєвого досвіду; половину того, що ми бачимо і чуємо, доводиться залишати поза увагою як щось незначне, а другу половину заповнювати ідеальним настільки, наскільки це необхідно для того, щоб перетворити її на стійкий і добре організований всесвіт”²⁹¹.

Шукати місця поезії поміж філософських осягнень і релігійних одкровень справа не зовсім легка; та й у заявленому контексті дослідження не доцільна. Наразі достатньою буде констатація їхнього, різною мірою актуальності, зв’язку. А ще розуміння, якого не бракувало Лесі Українці, що мистецтво основою і суттю своєю феномен суб’єктивний і не всупереч, а саме завдяки цьому є таким же повноцінним (як і названі) способом світосприйняття. Бо ж надпотужний, але відсторонений, власне “холодний” розум і всеохопна та “спокійна” душа – то, мабуть, якості небожителів, а не їхніх творінь, хай і наділених божественною часткою. Людина, oprіч того, що химерна, ще й істота чуттєва і світ бачить / приймає / творить відповідно власній “нестійкій” природі. Та хіба не в цьому перевага? Множинність, багатогранність, розмаїття суцього – все це не лише констатація, а його розширення, навіть доповнення, у певному сенсі ще й удосконалення.

“Добре організований всесвіт”, про який пише американський професор, – то усе ж більше ілюзія, художня ілюзія, слід уточнити, аніж структурований феномен реальності. Його, всесвіту, начала, принципи і взаємозв’язки можуть показуватись абсолютно стійкими, понад те, переконливо відображати дійсність, пояснювати її. Та якщо такі, хай і найдовершеніші, “побудови” не знаходитимуть відгуку у людській душі, не зачіпатимуть її найсокровенніших струн, то хіба не видаватимуться (і такими будуть насправді) тільки крижаними / мертвими фігурами Снігової королеви? Усе за тим же (знов доведеться удатися до суміжної галузі) філософським принципом “неосяжності космосу (макросвіту), що переливається, корелює, еднається з незмірністю свідомості (мікросвіту)”. І засобом зв’язку, порозуміння між цими “світами”, на правду Сантаяна, а пізніше й Гайдеггер мали рацію, виступає мова першоелементів і стихій – мова поезії, а чи поетична мова.

²⁹¹ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 238.

Носіями, а також творцями мови є, знову ж за Гайдеггером, богове, а ще їхні жерці – поети. Саме вони “заміщають” деміургів у часі їхньої відсутності (смерті, якщо вірити Ніцше), виказують наявність у світі феноменів чогось понад те, що в полі узвичаєного зору, говорять про суще, частками якого є усі й усе. А отже, утримують баланс істинного буття на межі профанного не-буття, нагадуючи людині про неї саму. Як висловився інший німецький мислитель: “Стихія мови відкриває універсальний доступ до світу, і в цьому мовному досвіді народжуються різні форми людського пізнання. Релігійне послання віщує спасіння, вирок голосить, що в нашому суспільстві слухне, а що ні, поетичне слово своєю наявністю засвідчує нам наше існування”²⁹².

Як по-різному можна доводити власну присутність у безкрайному всесвіті, щоби, зрештою, зійтися у найголовнішому, показує досвід українських письменників. Їхня пейзажистика у такому насвітленні – то ретельне вишукування найоптимальнішої точки перетину індивідуального Я (утім і “Я-автора”) і того, що поза його межами. Доброю фактологічною ілюстрацією тут правитимуть поезії під однаковою назвою “Хвиля”.

Підхід Лесі Українки, вже знайомий нам за розглянутими “візіями”, вирізняється, попри легкий, навіть ігровий темпоритм викладу, поважністю і ретельним вилученням з нього найменшої присутності “людського” – сюжетів, образів, ба й емоцій. Усе, що сприймає читач відбувається ніби само собою, майже поза досвідом і чуттями. Перехлюпи хвиль, їхнє биття в прибережжя, відринання і гін нуртовисцем неосяжного водного плеса – все це наче спалах-зображення знелюдненого чи ще незалюдненого світу в часі його народження. (Знову космогонічні алюзії?). Але “представлене” – слід віддати належне, досить майстерно, і в колористиці, звукоряді, навіть графіці тексту – не зачіпає і не зворушує, ним просто нікому милуватися. Цей надмір відстороненості, об’єктивності, а в мистецькім утіленні – бездоганної викінченості, саме як надмір мусила розуміти і авторка. І розуміла, адже таких “пейзажних замальовок” у неї не багато.

²⁹² Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини. – [пер. з нім. Т. Возняк] // Слово. Знак. Дискурс... – С. 222.

Натомість Олесева поезія, хоч і менш вправна за художньою технікою, дихає життям, зачіпає, спонукає до емоційно-чуттєвого відруху. Ліричний сюжет примхливої красуні-хвилі та закоханих у неї невдах-зальотників, хоч і не вражає динамікою, а все ж веде за собою читача, власне, уводить його в простір оповіді, розмиваючи межі реального й вигаданого, розбиваючи умовність картини-замальовки. Світ не *ви-*ставлено і не *пред-*ставлено, а *явлено*; і то у чомусь непроминальному, справді суцьому, вічному. І “зроблено” це ненав’язливо, у легкому, дійсно “чарівному” (“чари ночі / чари природи”) долученні людини до круговерті чистого буття²⁹³.

Наскільки важко Олесеви-“трибуну” давалося погамування збурених соціальними питаннями емоцій, їх сублімація вольовим пафосом громадянської лірики, настільки ж органічним, простим виявилось вираження спостереженої і відчутної краси, гармонії і величі світу. Тобто у вимірі методологічному саме імпресіонізм став тією поетикою, стихійно прийнятою і раз у раз все певніше культивованою, яка не вимагала надміру напруги, аж до наруги над собою, як то було з не менш стихійно апробованим експресіонізмом. Він, мабуть, як мало хто міг би зрозуміти ще одного заручника (хоч і не скажеш, що мученика) суспільних катаклізмів Е. Золя у його визначенні мистецького твору як “куточка природи, сприйнятого через темперамент”. Та все ж не варто у випадку українського письменника протиставляти імпресію – експресію, хай наскільки різно у адаптивно-психологічному та й сугестивно-образному регістрах вони актуалізувалися. До слова, читаний Олесем, і читаний уважно, Л. Андрєєв уповні можливим вважав, за переваги суб’єктивного чинника, зрощення імпресіонізму не тільки з символізмом, але й експресіонізмом.

Відрухово Олесь у пошуках *своєї* світоглядно-художньої парадигми близький Лесі Українці, яка так само більш підсвідомо

²⁹³ Коли ж Олесь у інших своїх речах, беручись до виразнішого контурування людської, найчастіше власної, постаті, прагне індивідуалізувати зображення, увесь “чар” зникає. І тут, на противагу Лесі Українці, виразним є надмір присутності, суб’єктивності, що самодостатність пейзажу обертає його вторинністю: на тло для думок, почуттів, емоцій героя (“З серцем повним смутку-горя...”, тут також фігурують хвилі, але тільки як символічні, мовчазні співрозмовники поетової душі, “Гарячий день, що бивсь тривожно...” та ін.). На жаль, Олесь не зміг утримати так щасливо знайденого балансу. Надалі, особливо це слідно у другому періоді творчості, він усе частіше впадатиме у площини індивідуалізації або пленеризм об’єктивованої порожнечі відособлених ландшафтних картинок.

визначалася поміж емоційним та інтуїтивним векторами. В обох ця внутрішня взаємодія / балансування відіб'ється і на драматургії (хоча в “Одержимій” чи “Осінній казці” таки виразніше). Також у ліриці обом залежатиме на якомога тоншому оприявленні пульсування життя у його мінливій динаміці. Первозданно чистою, себто ідеальною для сприйняття і передачі, – гонкурівська триєдність “бачити – відчувати – виражати” – поставала природа. Це світ не зіпсований людиною, тобто не перероблений, не підлаштований до чийхось, хай і пропорційних, загальносхвалених канонів, а відтак, не завершений, відкритий до взаємодії, взаєморезонування з чистою душею поета. Посередництвом широкого спектру засобів, передусім зорових та, меншою мірою, слухових, можна відкрити читачеві, чуття якого притуплено буденністю, увесь чар незвичайності, неповторності, вітальної снаги того, що довкола. Не менш важливо, що авторові, чого особливо не любив Олесь, не потрібно критися за зображенням, а, навпаки, крізь його ефемерність, калейдоскопічність прорисовувати власну індивідуальність у її надтонких враженнях та реакціях.

Широким спектром почуттів та непересічною версифікаторською управністю вирізняється і найкраща Олесева річ у заявленому жанрі. Поема “Щороку...”, яка починає третю його книгу, є самодостатньою і разом відкритою художньою структурою, що, на правду, найменше визначається фрагментарністю композиції. “Космогонічна містерія”, а саме таке означення видається найбільш повним, апелює до глибин духовної людської сутності, увиразненої як чуттями й інстинктами, так і культурними кодами.

Чотири пори, які переходить планета у своєму річному колообізі, правлять тією динамічною підосновою сюжету, що формально замикаючи його у кільце, водночас ідейно і тематично розмикає оповідь навсебіч. Періоди земного життя, змінюючи один одного, відбивають своєю неспішною незворотністю часоплин сушого в усьому його багатогранному розмаїтті. Природа, власне, і є тим відбиттям, майже утіленням абсолютного ідеалу до якого поривається усім еством замріяний автор. Тут він укотре підтверджує ретельність навчання у романтиків. Однак усе загальний детермінізм, що визначає ідеальну співмірність буття, тим самим прирікає автора-споглядача

на непорушність і незворушність, ту безмисну неусвідомленість, про яку писав Б. Паскаль і яку завзялися здолати й ословити символісти. Отже цупку тканину безперервного потоку приділеного мусить проривати, пізнаючи і опановуючи, зустрічний потік, чи пак, порив свідомості, творчого духу. Цим підтверджується наріжна підвалина онтогенезу: хаос може стати космосом єдино завдяки творчому духу. Іпостасю ж останнього в Олеся завжди є любов. Цю “креативну” функцію покладено у поемі на її змістово-емоційний центр – “історію кохання” вітра до весни. У паралельно-антропософському вимірі це дорівнює (і посередництвом великої літературної метафори так виписано) взаєминам чоловіка і жінки.

Під цим поглядом “Щороку...” постає вічним сюжетом, де алгоритми природного циклу дублюють людський вік; і навпаки. Народження, розквіт, зрілість, смерть співвіднесено з порами року, змінність яких – запорука вічного тривання. Алюзії, перетини, узаємопроекції природного світу й світу людей (поет тут не робить різниці поміж реальним та уявним) творять дивовижну містерію буття, яка ніколи не минає. Радість і журба, початок і згасання, світло й темрява переплетені у потоці всього, що було, є і буде.

Чоловіче і жіноче начала у своїй єдності символізують повноту життя, його піднесену радість і, власне, саму можливість. Чудово авторові вдаються картини весняного шалу, стрімкого пробудження природи у її гоні до розвою, буяння. Не менш переконливою постає літня стихія. “Історію” завагітнілої цнотливиці матері-землі віддано з дивовижною місткістю картин і образів, на правду тут не зайві апеляції до язичницьких культів (культ родючості, приміром), особливою енергетикою, ритмікою, навіть графікою оповіді. І кожній з пір року – частин поєми – відповідає своя поетикальна система.

Незмінне суголосся у поетиці Олеся пейзажного і любовного дискурсів зауважив ще М. Грушевський. І, здається, тільки він пов’язав це не лишень зі специфікою “об’єкта” зображення, але й психологією митця та його творчою манерою. Услід за Єфремовим (“співець контрастів”), називаючи свого улюбленця “майстром півтонів”, учений пише, що його “сердечні відчуття лежать в одній площині з відчуттями природи. В них дуже мало еротизму, дуже рідко виступає пожадливе почуття, зовсім чуже задоволене раювання. [...] Найчастіше поет і тут любить в красі, а властиво в

своїх відчуженнях її, в тонких вібраціях симпатії й естетичної насолоди в своїй душі, зовсім аналогічних з враженнями доохресної природи”²⁹⁴.

Оцінки ж молодшого покоління були, як знаємо, значно суворішими. Передусім ішлося про еклектику, поверховість, а ще інфантилізм оповідача, зокрема у “зануреннях” в язичницьку стихію. Звісно, коли дорівняти Олесеві спроби тому, що пропонували митці Празької школи О. Ольжич, О. Стефанович, О. Лятуринська, Ю. Дараган, то перевага буде на боці останніх. Однак, по-перше, чи могли б вони просунутися так далеко, якби не досвід попередника, також, до речі, під ту пору мешканця столиці Чехословаччини. А по-друге, ті ідейно-етичні підвалини, що покладено в основу поезики співця “журби і радості”, більше-таки відповідали і його індивідуальному стилю, і стилю епохи.

Критична настанова молодих, попри гостроту, вирізнялася ще й вдумливістю, умінням дивитися в суть речей. Саме П. Филипович озвучив, тим самим скріпивши здогад С. Єфремова, версію про пантеїзм як складник Олесєвого світогляду. Власне, неокласик говорив тільки про, дослівно, “пантеїстичні поривання”, злучені логікою підпорядкованості з “журливим спокоєм”. А все ж сказаного досить, аби зрозуміти подану думку, що її автор не захотів або не зміг розвинути (чи не з огляду на її анахронізм у добі войовничого безвір’я).

Апеляція до питань віри видається слушною передусім в контексті натурфілософських поглядів митця. Звичайно, Олесь не був глибоко релігійною, то більше конфесійно наставленою людиною, але не був він і атеїстом. Його шукання Бога й Божественного загалом укладаються в мейнстрім порубіжної епохи з її універсальним гуманізмом, лібералізмом та індивідуальними шляхами в осягненні абсолюту. Саме через відзначені Грушевським первні любові та природи поет вийшов на ідею Творця як першооснови світу. А те наскільки цілеспрямованим і усвідомленим був цей рух, мабуть, не мусить поставати визначальним. Також тут, а це вже наслідок

²⁹⁴ Грушевський М. Поезія Олеся... – С. 426.

Чи ішлося Грушевському, рівно ж як Єфремову, про імпресіоністичну стилістику чи бодай манеру? Швидше усього – ні. Вживані обома означники типу “контрастів”, “півтонів” – це таки не евфемізми, а практиковані народницькою критикою засоби риторичного оминання, замовчування новочасних “ізмів”, що ними оперували представники протилежного напрямку.

монотеїстичних доктрин, потрібно вести мову про особливий пантеїзм, зокрема той різновид, що позначено впливами християнства. Варти-ми згадки видаються міркування Тейяра де Шардена в частині обґрунтування ним концепції т.зв. “конвергентного універсуму”. На переконання ученого: «Універсальний центр об’єднання (саме задля здійснення своєї функції рухомого, збірного і стабілізуючого нача-ла) жодним чином не виникає зі злиття і змішування елементарних центрів, які він об’єднує, а повинен розглядатися як передіснуючий і трансцендентний. Коли завгодно, цілком реальний, але абсолютно закономірний “пантеїзм” (в етимологічному сенсі слова), бо ж якщо, зрештою, мислячі центри світу справді творять “єдине з Богом”, то цей стан досягається не шляхом ототожнення (Бог стає усім), а шляхом дії, що диференціює і навертає / долучає, дії любові (Бог весь у всьому)»²⁹⁵.

Звести погляди поета у струнку чи хоч більш-менш цілісну світоглядну концепцію точно не вдасться. Та й, напевно, не ставить митець перед собою виразних, тим більше доктринальних завдань. Але те, що інтуїцією, чуттями, творчими осяяннями він здатен виходити на істини, які учені структурують посередництвом методології, теж поза сумнівом. Тому суголосся філософських та художніх духовно-інтелектуальних звершень, навіть більше – глибина, наочність останніх (бо у безпосередньому образному вияві), щонайменше не повинно дивувати.

Олесеві “пантеїстичні поривання”, запозичимо дефініцію у Филиповича, захоплюють саме переконливістю зображення, що досягається єдністю ідейно-змістового та поетикального реєстрів, прозорістю, простотою (але не простакуватістю) викладу. “Співець степу”, а так можна визначити його літературне амплуа, не тільки описує, оспівує, живописує свою рідну стихію. Він до найтоншого відчуває про- і переживає, мислить і осмислює її. Варто детальніше розібрати одну з найкращих поезій митця, яку, без натяку на блюз-нірство, можна порівняти з літургією, звісно не в канонічній її формі.

Уведення в сакральний простір дійства, що явлено твором, відбувається з “підключенням” якнайширшого спектру чуттєво-емоційних реакцій: “Розцвіли дзвіночки-квіти, / Ніжні дзвони із бла-киті!.. / Сонце море сонця лле... / Хтось у дзвони тихо б’є...”. Барви,

²⁹⁵ Тейяр де Шарден П. Феномен человека... – С. 234–235.

звуки, запахи, тепло просто огортають звідусіль, зачаровують, беруть у м'який полон. Автор не боїться тавтології, як у третьому рядку, затертих порівнянь (степу з морем), повторів. І все це не розхолоджує оповіді, не робить її трафаретом, об'єктивованим відбитком вражень. Як, до слова, і не знуджує читача. Навпаки, позірна узвичаєність "картинки" компенсується її жвавистю / живистю. А це налаштовує на розвиток, на рух. Другою строфою автор оприсутнює на кону учасників дійства: "Хтось у дзвони тихо дзвоне, / Бог чи коник степовий, – / Я не знаю: в травах тоне / Той дзвонарик світовий". Ліричному героєві, таке враження, справді нічого не відомо напевне. Але він намагається зорієнтуватися, дізнатись, власне, пізнати істину. І робить це, здавалося б, у найпростіший спосіб – через світ у якому чується своїм. Його поклик, запит, звернення, підсилені у строфі додатковим п'ятим рядком, належать до найдавніших відрухів духу й свідомості: "Я молюся небесам. / Віра в мене дужча криці, – / Степ – один суцільний храм! / Скрізь церкви, церкви, дзвінниці, / Співи, дзвони, фіміам". Завершення твору – це наче завершення молитви могутнім хоралом єдності усього суцього, уславленням величі, вічності й тотальності буття: "Я молюсь. Душа моя / скрізь в повітрі розлилася... / Степом, небом пройнялася / світ в мені і в світі я"²⁹⁶. Окрім того, увесь твір з його фінальною кодою – то ще й, певною мірою, поетична парафраза Шарденівської максими "Бога всього у всьому". Олесь іде далі, здається, що й шляхом зближення християнства та язичництва. Адже Бог, людина, навіть коник у нього однаково суцї і важливі, сказати б, рівноцінні у симфонії буття, бо вони одно – "дзвонарики", тобто істоти / сутності, котрі й творять, мислять, почувають світ, будучи його, знову за Шарденом, "універсальними центрами".

Важливим для розуміння внутрішніх інтенцій твору видається авторський чинник. І то не лише іпостассю ліричного героя (про це вже трохи йшлося), а позицією митця. Прояснити її дозволить спостереження Жан-Поля. Спостереження, що не втратило актуальності і в пізніші часи: "У давнину, коли поет вірив у Бога і вірив у світ, коли Бог і світ були перед ним, він малював їх, *тому що* їх споглядав, – тепер же він їх малює – *щоби* побачити і споглядати"²⁹⁷. Справді, з Олесем та й з багатьма схожими за психотипом

²⁹⁶ Олесь О. В степу // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 196.

²⁹⁷ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики... – С. 353.

колегами складалося саме так. Через пізнання природи приходило розуміння буття, його найвагоміших виявів, існування і пов'язаності нижчих і вищих рівнів, ідеї Творця. Схоже, тут спрацьовував одвічний закон: хто спостеріг і затямив велич природи, той увіч переконався в існуванні ідеалу, а тому набував схильності, ба й приреченості на його осягнення. “Вічність носимо в душі” – запевняв Овідій і, здається, не помилявся.

Поривання до ідеалів, таке властиве творчим людям, не рідко навіть у справді талановитих вивершувалося ідеалізмом у переконаннях і умоглядній, позбавленій як конкретики земного, так і надхмарності небесного, життєвій філософії. Важко однозначно ствердити чи заपुरкою цього духовний саморух на кшталт вище описаного. Олесь таки намагався піти далі, тобто “прорватися” до абсолюту, поклавшись у цій справі на практику внутрішніх осяянь, які, більше підсвідомо, дорівнював Богошуканням. Але спроби розгледіти Творця у його творіннях так чи так наражалися на ризик погляду “через або кризь”, аніж у суть речей.

Якнайкраще це видно на прикладах з пейзажної лірики, де відтворення світу рідко оберталось творенням. І причина не у страхі зазіхнути на прерогативу Деміурга чи відсутності мистецької вправності. Швидше всього коріння у своєрідності, назвемо це так, поетового стихійного пантеїзму. Велич і розмаїття світу захоплювали митця настільки, що всі зусилля ішли на оспівування баченого і відчутого. Наріжною цю рису визначав і Петров, стверджуючи, що “типово олесівська поезія, ляндршафтно-настроєва, з поетично-прикрашеною узагальненістю деталей (небо – ясне; степ – широкий; луки – всміхаються), що в ній центр ваги перенесено на суб’єктивний ліризм”²⁹⁸. Останню дефініцію учений розумів у тому ж ключі, що й критики 1910–1920-х рр. – природа у поета не рідко слугувала тлом, місцем дії, увиразненням (заручницею, на чому наполягали неокласики) його станів, настроїв, уподобань.

Зважаючи на певну слушність поданого висновку, все ж слід визнати його надмірну категоричність, хоча й позбавлену упередженості. А творчість Олеся таки не окреслюється алгоритмом природи як теми і пейзажу як способу її розкриття. Та й подібні “формули” можна прикласти і до генія, і до графомана. Недолік прямолінійних

²⁹⁸ Петров В. Проблема Олеся... – С. 774.

підходів у надмірі типізації, яка стосується і доробку, і авторського стилю. В останньому якраз письменникові й відмовляли, воліючи говорити про манеру.

Суттю своєю іншим, мабуть, доречнішим у таких випадках, буде підхід, уживаний Лесею Українкою – літературознавцем. Зокрема, її спостереження над лірикою двох чільних італійців епохи вирізняються саме увагою до творчої своєрідності кожного з них. І знову дещо з викладеного у згаданій праці постає актуальним в контексті поточної розмови і навіть надається – до не у всьому й умовної – проекції на постать українського митця. Отже, підкреслює авторка: “Ада Негри – чисто лирический талант, ей не свойствен объективный, так называемый эпический тон. Все картины, какие она изображает, освещены чувством, большею частью простым, несложным, но всегда сильным, страстным. В пейзажах настроение всегда преобладает над описанием”²⁹⁹.

Ліричність Олесєвого обдарування помічали всі, хто про нього писав, але тільки дехто приймав її належним складником авторського світогляду та й то, як В. Петров, удаючись до спеціальних означників / різновидів на кшталт “суб’єктивного”, “романтичного” тощо. Коли це і не записувалося на карб поетові, то й не сприймалося позитивно чи хоча б нейтрально, або як даність. Вимагали строгості малюнка, емоційної глибини й однозначності, цільності переживань, поважності, словом, тієї ж епічності, “залізної пластики й контуру строгого”, якщо згадати *ars poetica* Зєрова в його полеміці зі старшим поколінням. Але мало перспективними, а то й хибними поставатимуть спроби піти далі, обравши означену межу вододілом романтизму й модернізму.

І знову, про що вже йшлося, не варто скидати з обрахунків імпресіоністичну стилістику. Тут вона відіграла роль своєрідного проміжного етапу поміж першим та другим. Неконтрольована Олесєва “розліриченість” знаходила в імпресіях не просто легітимацію, а, сказати б, ідейно-формальну огранку через опосередковане самовиявлення. Причому автор уповні зберігав за собою право на суб’єктивність, бо саме його індивідуально-неповторних вражень од світу і очікують читачі. Визначальними постають внутрішні

²⁹⁹ *Українка Лєся. Два направлення в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д’Анунцио)...* – С. 35.

стани обсерватора, які у резонуванні і/або дисонансі з так званою об'єктивною реальністю виявляють її незвичайні, нетипові грані. Окрім того, Олесь отримував можливості суто художніми засобами коли не контролювати, то розпорошувати, точніше розосереджувати емоції, з якими далеко не завжди давалося ради у громадянській та любовній поезії. До “емоціоналізації” надавалося все: форми нарації – настроєві, фрагментарні, аж до хаотичності, символіка й метафорика (остання домінувала), колористика, звукопис тощо. Організувати ж цей “хаос” у мистецьку цілість покликаним було авторське Я спектроване у враженнях і відчуттях. Певніше тут давала собі раду Леся Українка, тоді як О. Олесь, так само меланхолік за психотипом, але куди мінорніший, своєю ліричною монологічністю часто зривався у сентименталізм.

А все ж епічне й ліричне категорії у пейзажі (та й не тільки) надто довільні, коли не відносні, аби покладати їх фундаментом стилю чи навіть світосприйняття. Згадати хоча б Франкові оцінки молоді Лесі Українки як вродженого лірика. Натомість уміння наснажити описи природи, точніше описати її найширшими і почуттєвими, і філософськими реєстрами, відображати “динаміку матерії”, *anima et lacrima rerum* – “душу і сльози речей”, як казали древні, справді вимагає чогось доречнішого, аніж настроїв. Звідси й визнання слабкості, невідповідності художнього арсеналу Ади Негрі такого рівня завданням. І водночас піднесення Кобилянської-прозаїка як чільного пейзажиста у ріднім письменстві³⁰⁰.

Чи означало це визнання обмеженості ліричного начала в досягненні істин надпочуттєвого порядку? Думається, що ні. І доробок Олесь, як і позитивні відгуки на нього, тут необхідним свідченням. Очевидно, що авторці йшлося про синкретизм творчого підходу, який дозволяє піднятися до універсалізму форми й змісту. А шляхів до цього вона шукатиме вже на початках творчого піднесення. І перше, що вимагає пильної уваги, – це уміння перелити / перетопити безберегі внутрішні пориви у карбовану довершеність поетичного рядка.

³⁰⁰ Висловлено цю думку було у контексті розмови про “Некультурну”, оповідання, яке Леся Українка ставила зразком літературного реалізму, “що не виключає поривів *ins Blaue*”. Серед іншого, непроминуша вартість твору визначалася своєрідністю пейзажу. Брак останнього, на думку авторки (за власним зізнанням, великої любительки природопису), так прикро відчутний у вітчизняному письменстві. Див.: *Українка Леся*. Лист О. Кобилянській від 18;22.I.1900 // *Косач-Кривинюк О. Хронологія...* – С. 508–509.

І тут, без сумніву, їй близька непримиренність боротьби строгого романтика Гайне з розлірченими мрійниками-побратимами. Але у пригоді стає не тільки досвід романтиків (це більше стосується Олеся) але й класиків (утім, і класицистів), зокрема іншого близького письменника – олімпійця Гете. У добірці його “дрібних віршів”, які, поруч з “Фавстом” та “Стражданнями юного Вертера”, Леся Українка ставила у чергу актуального перекладу, мусив бути і знаменитий сонет “Природа і мистецтво”. Серед тих граней, котрі зближують, лучать водно ці дві сутності, названо, як не дивно, упорядкованість, ба й закономірність самовиявів. Безмежжя довколишнього світу охопити й пізнати надається не у безмежжі чуттів та засобів, а визначеністю й скерованістю зусиль і способів:

У всякій творчості та сама суть.

Нестримний духом досягти не гідний

Довершеності чистих верховин.

Велична ціль тамує сил розгін;

В обмеженні найбільше майстер видний,

Свободу нам закони лиш несуть³⁰¹.

Здобути свободу відчуття і вислову, не розгубитися в огроми життя, віддаючи його суть нестримним, а тому й невиразним слово-поток, із усіх сил намагалася й молода Леся Українка. Особливими здаються два її сонети, написані упродовж листопада 1890-го. Роздуми дев’ятнадцятилітньої дівчини, нав’яні пізньою осінню, явно виходять за межі журливих замальовок, позначених легким біографізмом, до яких, мовляв, улюбленого жанру “молодих”, таку поблажливість, іноді й зверхню, виявляла тогочасна критика. Бо ж вузловою постає, можливо й замаскована романтичною авто-проекцією, авторефлексія, підпорядкована законам обраної ліричної форми і законам буття загалом.

Твори цікаві й на диво виразним окресленням на́прямку внутрішньої еволюції авторки, на той час ще мало визначеним. І підтвердженням цьому сама історія написання й публікації поезій. Письменниця працювала над ними упродовж двох листопадових тижнів, коли точніше 4 – 20. Загалом для неї ні тоді, ні згодом не був характерним такий тривалий період роботи над речами незначного

³⁰¹ Гете Й.-В. Природа і мистецтво. – [пер. з нім. Г. Кочур] // Й.-В. Гете. Твори. – К.: Молодь, 1969. – С. 59.

обсягу. Пояснити це можна складністю жанру. Але не тільки. Другий твір, написаний на звороті першого, постав, вочевидь, незаплановано, сам собою. Він, без сумніву, є продовженням попереднього і саме розвитком тих лейтмотивів, які на початках були другорядними, міг видатися авторці надто відвертим, особистим. Через це вона його закреслила і за життя не оприлюднила (взагалі пощастило, що він зберігся, а не був знищений, як то іноді траплялося з надто біографічними текстами).

Чим же примітні сонети? Беручи образно, суттю вони “пейзажі душі” свого творця, свідчення відкритості світові, безпосередності, дитинності (але не інфантильності) його сприйняття. Власне існування тут не те що нерозривно пов’язується з природою, але взагалі не виокремлюється з неї. Це та дивовижна єдність, про яку вже дещо було сказано, єдність усього зі всім, усвідомлення чого приступне тільки чуттєвим, внутрішньо розкутим натурам. А ще – це сама правда про буття і про себе, яку людині воістину може повідати тільки саме буття, сама природа. Ось як про це у художньо-філософському етюді тридцятилітнього Гете: “Природа! Ми нею оточені і охоплені – непереможно, нам не вийти з неї ні глибше в неї проникнути. Непрошено і несподівано вона захоплює нас у свій круговий танок і крутить, аж поки ми, знесилені, не випадемо з її рук”³⁰².

Правда, що її довелося (свідомо не уживаємо тут слова “пощастило”) дізнати, далеко не завжди чудова, приємна своєю суттю. Але це не відстрашує і не спиняє. Натурам сильним, а не лише чутливим, вона знаннями дарує розуміння і волю. Волю як одвагу до життя, про необхідність якої так часто писала Леся Українка. І її природа – це, як не дивно, найперше осінь, а не весна. Тільки в останньому пориві барв, токів, сил, словом, на межі розкривається повнота світу. І тільки у зіткненні з неминучим і нескінченним пізнається дочасне й суще. “Натура гине – вся в оздобах, в злоті, – / Останній усміх ясний посила / І краскою непевною пала, / Немов палаюча вродливиця в сухоті” – увідною строфою, з останнім рядком-автонатяком, якнайповніше показано чар і жах згасання. “Круговий танок” і “випадіння” з нього, про що мовилося й у Гете, віддано наступною строфою: “Недавно ще була вона в турботі, /

³⁰² Гете Й.-В. Природа [Фрагменти]. – [пер. з нім. Г. Кочур] // Там само. – С. 5.

Жила і працею щаслива була; / Тепер останнії дарунки роздала, /
І тихо умира... кінець її роботі!”. Зближення, взаємоперетин людського віку і приділення та сезонних змін природних циклів, що так явно закрюювались першими строфами, здається, що й зумисне, затирається прикінцевим тривіршем, як ті сльози під опалим листом. Але фінал твору, напрочуд виразний і, порівняно з основним викладом, безбарвно-холодний, навіть знечулений, попри все, повертає оповіді “антропологізм”, мовби плачем-пеленою обгортаючи, приховуючи пережите: “Натура лле ті сльози таємні / Того, що хутко ляже в смертнім сні, / В холодній, білій, сніговій труні...”³⁰³.

Трикrapка, що нею закінчено твір і яку чомусь знято у дванадцятитомнику 1975–1979 рр., сигналізує, поміж іншого, про відкритість, точніше певну смислову, ідейну незавершеність. Поглиблення ледь намічених сенсів, ба більше, їхнє випрозорення знаходимо у сонеті, який так і хочеться назвати двійником. Тут уже поетеса дає собі волю, не обмежуючись ані символікою, ані метафорами. Безпосередність оповіді задано вже самим зачином: “Дивлюся я на смерть натури, і благаання / Я посилаю доленьці своїй, / Щоб і мені дала кінець такий, / Щоб я була спокійна в час конання”. Співмірність розгортання особистої долі зі змінами, що їх зазнає світ довкола, напрочуд виразна у першій поезії, тут швидко втрачає свою підкреслену збалансованість. “Я-автора”, так певно позиціоноване й незмінно акцентоване з рядка в рядок, переважає, домінує, стаючи центром ліричного сюжету-стержня й воднораз точкою концентрування / пульсації відчуттів та емоцій. Рисунок останніх знову явлено спочатку висхідною, а у фіналі – обірваною градацією. Ось друга, найбільш піднесена строфа: “Ніхто щоб не почув тоді мого ридання. / Та й по мені не мають сльози лить, – / Сама в собі я буду жаль носити. / О, доленько моя, сповни моє бажання!”. Мінор тону й темпоритму, однак, не переходить у сентиментальність, чого, на правду, можна було очікувати. Досягається цього і заданістю сонетної форми, і строгою простотою, навіть аж логічністю викладу. У такому реєстрі розгорнуто “мотивування” поданих вище положень: “І так наш світ повитий горем та журбою, / Нехай ніхто не плаче по мені, / Нехай не засмучу нікого я собою, / Нехай побачу я в смутні для мене дні / Утіху щирую та усміхи ясні”. І контрастом

³⁰³ Українка Леся. Сонет // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 79.

до вже заявленої світлості, теплоти, останній, мабуть, найсильніший аргумент, що, апелюючи до вступного рядка, замикає твір композиційно-змістовим кільцем: “Темноти й смутку досить і в труні!”³⁰⁴.

Цього разу стверджувально-окличне завершення, на відміну од невизначеності попередніх трьох крапок, начебто й закінчує оповідь та ще й, на позір, певно розставленими акцентами. Насправді ж глибинно “тему” не закрито, адже вічного регістру теми закритими бути не можуть. Роздуми над головними виявами буття – життям і смертю – завжди, коли це дійсно хвилює митця, амбівалентні, оскільки такими є самі ці сутності. А знайдені відповіді можуть бути тільки умовними, бо тільки “для себе”. Претендувати на універсальність, що можливо тільки через відособлення, відстороненість, це згори прирікати себе на манірні розумування й повторення трюїзмів, що, окрім нетривкого спокою і самовтіхи, нічого дати не годні. Є, щоправда говорінню / замовлянню власної розгубленості й страхів альтернатива – безгоміння. Про це багато міркував Паскаль, узявши точкою відліку суб’єктивність фізичної присутності, зокрема зосередженість, зацикленість індивіда на цьому своєму атрибуті. “Хто розглядатиме себе отак, – певен філософ, – злякається самого себе і, розглядаючи себе зведеним до наданої йому природою «тілесної» маси, «розміщеної» між двома безоднями, нескінченністю і нічим, затремтить на вид цих див, і я гадаю, що, змінивши цікавість свою на подив, він буде схильніший споглядати їх у мовчанні, ніж зарозуміло досліджувати. Бо що ж таке, врешті, людина у природі? Ніщо проти нескінченності, все проти ніщо, середина між нічим і всім, нескінченно віддалена від осягнення країв; мета речей і їхні принципи для неї неприступно сховані у непроникній таємниці. Однаково з цим – нездібна бачити і те ніщо, з якого її вирвано, і ту нескінченність, яка її поглинає”³⁰⁵.

А все ж людина, і це філософ добре розумів, істота неспокійна. Завмерти у захваті споглядання, так і не спробувавши бодай заглянути у безодню, видаватиметься малою втіхою і для найпоміркованіших. Пізнати межі осяжного – наважитись хоча б на це – потреба, ба й необхідність закладена у нас самою природою. Не дивно, отже, що нею і через неї людина осягає своє існування (“ніщо” і “все”) та

³⁰⁴ Українка Леся. “Дивлюся я на смерть натури і благання...” // Там само. – С. 226.

³⁰⁵ Паскаль Б. Думки... – С. 75.

наявність світу (“нескінченність”). У цім “просторі”, хай навіть за Паскалем це буде замкнуте коло, і рухається Леся Українка.

Удивляння, проникання, уживання в природу спонукає до роздумів, зрушує питання, відповідей на які годі шукати деінде поза світом, навкруг і світом-в-собі злитими водно. Життя у злагоді й співдії з усім здатне, відкривши істину, завдяки цьому ще й примирити людину з довколишнім, більше того, з власною долею, приділенням. Тоді навіть неминуче, та що там, жах “нескінченності” втрачає свою владу, обертаючись незмінністю гармонійного порядку, доцільністю вічного закону.

Можливо, не у строго філософській системності, але від того не менш гостро, мусила відчувати / прозирнути його (закону) наявність-у-дії молода поетеса тоді, у засипаному майже мертвим листом Луцьку. Адже покликком захвату й болю зустріла це одкровення – “Натура гине, – вся в оздобах, в злоті...”. Зрозуміла й те, що на загин роковано все живе, також і вона сама – “Дивлюся я на смерть натури і благанья...”. І тут ніякої фрази, риторичної фігури, розумувань. Це спроба, спроба наблизитись, перейняти, засвоїти.

Все треба прийняти та витримати зі спокійною гідністю, як то і чинить природа й до чого навертає свої нерозважливі творіння. Маврацію Гете, вказуючи, що “хто її не бачить скрізь, тому вона не відкривається ніде. Вона самолюбна і безліччю очей та сердець вічно прикута до себе. Діти її незліченні. Жодному вона не скупа, але має своїх улюбленців, на яких найбільше витрачає і багато приносить їм у жертву. Видовище її вічно нове, бо вона завжди творить нових глядачів. Найпрекрасніша її вигадка – життя, смерть – тільки мистецький засіб для створення більшого життя. Вона огортає людей темрявою і вічно пориває до світла. Вона робить їх залежними від землі, незграбними і важкими, щоб знов і знов поривати вгору”³⁰⁶. Дочасність, присмерк, навіть згасання – все у владі природи, але й вона підкоряється ниминучому. Проте у самій смерті, зимі вже запорука народження / оновлення, весни (чи ж не ця закономірність перетворює її з тла дії на одного з головних персонажів “Лісової пісні”?).

Людина також, хай і мимоволі, коли не за розмислом, підкоряється всесильному заповіді, відмовляючись, однак, вірити, то більше приймати ніщоту небуття. Вона не може розраховувати на

³⁰⁶ Гете Й.-В. Природа... – С. 6.

нескінченність перероджень, бо відходить не з тим, щоб повернутися, а щоб зникнути назавжди. У цьому випадінні з природного циклу її трагізм і велич (знову згадується Мавка). Людина, отже, мусить бути свідомою неповторності власного існування, дарованого тільки раз, тут і тепер. Хай воно у своєму індивідуальному вияві не безкінечне, але й не проминує, не марне. Бо коли ми не маємо влади над вічністю, то вольні до розпорядку над власним часом. І час – одна з провідних тем письменниці.

Контрасти злетів і падінь, про які йшлося авторові “Фавста”, певніш усього оприявнюють не так полюси життя, як його алгоритми, сам хід (котрий також в обладі часу). Це, увіч, збагнула й молода Леся Українка, якщо закінчила свій ліричний пеан так: “Коли ж почую я, що промінь погасає / Надії милої, – тоді, Натуро-ненько, / Прийми моє знебулеє серденько, / І проміння нове нехай йому засяє!”³⁰⁷. Урочість тону, шанобливість звернення, досить характерне оте “Натуро-ненько” з великою літерою, не затирають, однак, щирої простоти вислову, притаманної *спілкуванню* близьких, а то й рідних “дочки” – “матері”.

Важко напевне сказати чи почувала себе письменниця дитиною-улюбленицею у тому сенсі, який вкладав у це поняття Гете, але те, що була вдячною донькою (таки не пасербицею) варто ствердити з очевидністю. Надарованість талантами, волею, силою духу, звісно, контрастує з фізичною кволістю, а все ж і її можна обернути якщо не на користь, то у певний конструктив. Спричинене хворобою життя на межі, і про це вже багато сказано, відкривало невидимі, недоступні іншим рівні сприйняття та реакцій, у тім числі й творчих. Посилювало це і контакт з реальним світом, коли зв’язок із серцевиною буття, для більшості незворотно і щасливо утрачений, набував обопільної необхідності – творення / реалізація природи через людину і оприсутнення / усвідомлення людини через природу.

Ключовою запорукою такої гармонійної співдії виступає рівність, а не підпорядкованість узаємин. Відкритість, налаштованість Лесі Українки на діалог і була передумовою тієї ідейно-чуттєвої виразності й художньої переконливості, якою прикметна її пейзажна лірика. І джерела цієї поліфонії не у зовнішніх засобах, а з неосяжних глибин великої душі, що бринить у суголоссі світоладу.

³⁰⁷ Українка Леся. До натури // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 82.

Осінній плач, осінній спів,
посеред літа золотого,
непереможно забринів
із серця мого.

Ох, то ж за те, що восени,
сумного, млистоного поранку,
я раз невчасно завела
собі веснянку³⁰⁸.

Поданий твір тільки умовно можна назвати пейзажною мініатюрою. Суттю своєю це усе те ж відкрите авторчине “Я”, пейзаж її душі крізь і в єдності з природою – незмінною супутницею і матір’ю. Осінь як пора найбільшого випрозорення світу, пограниччя життя і смерті (саме тоді, до слова, загострюються хронічні хвороби) особливий час і стан для Лесі Українки. Це найбільше її час і її стан. Корінням звідси й те своєрідне сприйняття власного існування – дочасного, обірваного, трагічного: тому й весна посеред осені; прочування недовгого віку, відхід на початку зрілості: тому й осінь посеред літа. Чар і сила таких речей у незбагнено майстерній фіксації (мабуть, не те слово, мертво), швидше *уловлюванні* найтонших відтінків буття. Найближче цей спосіб художньої реакції прилягає до музики у її заданості на понадвидиме, у стремлінні вловити невловне, бодай торкнутися, повторюючи за класиком, реєстру “вічних партитур”. Ось ще одна “мініатюра” того ж силового поля:

“Ще не вдарив мороз, а вже втомлений лист
в’яне, жовкне...”

Спів цикади дзвінкий перейшов в тихий

свист –

хутко вмовкне...³⁰⁹.

Музика, з якої аж ніби зіткано твори Лесі Українки, так само один з первоелементів творення, самонаповнення її світу. Принципово розуміти, що справа не в мелосі, мелодиці, музичності, зрештою (хоч і на її твори написано чимало пісень та романсів, щоправда на

³⁰⁸ Українка Леся. “Осінній плач, осінній спів...” // Там само. – С. 284.

³⁰⁹ Українка Леся. “Ще не вдарив мороз, а вже втомлений лист...” // Леся Українка. Поезії. Поєми. – К.: Дніпро, 1989. – С. 289.

У дванадцятитомнику 1975–1979 рр. цей твір упорядники представили чотиривіршем. Проте авторська строфіка, відтворена упорядниками цитованого видання Р. Радишевським та О. Ставицьким, органічніша і образно, й за ритмомелодикою.

порядок менше, ніж, приміром, на Олесеві). Царина звуку, точніше його стихія, то не орнаментация, кажучи професійно, оркестровка слова, а не менш чинний, аніж воно, будівельний матеріал поезії, а не рідко її фундамент, цемент. У пошуках аналогів, контекстуальності можна вдатися до практики французьких символістів, зокрема їхніх сміливих експериментів на стику мистецтв. І, мабуть, одразу спаде на гадку Верленове гасло “Найперше – музика у слові”, так дивовижно утілене “Осінньою піснею” – тужливим квилінням скрипки й неприкаяним витанням поетової душі над холодною землею. “Осінні співи”, таку назву має один з найкращих циклів нашої письменниці, написаний того ж, що й вище цитовані мініатюри, 1902 р. Винесене авторкою в оглав означення можна прийняти, хай і ситуативно, найбільш відповідним жанром для її ліричних одкровень у пейзажистиці³¹⁰.

До “поетизації” осені, хоча провідна його тема весна, неводнораз брався і Олесь. Залапкована дефініція якнайпосутніше окреслює авторську настанову, що видається саме настановою (ймовірно, навіть силуваною), а не органічною інтенцією. Так, у поемі “Щороку”, розбудованій, як з’ясувалося, на засадах космогонічного міфу, у провідному конфлікті хаос – космос, ця пора належить до темних, навіть деструктивних сил. Її “партитуру”, надзвичайно музичну, до речі, витримано в цілком однозначному реєстрі похмурого тремоло:

Осінь – вмирання,
Примир’я, прощання,
Останні слова...
Пориви марні,
Звуки цвинтарні,
Смертні жнива.
Вмерти, не бути,
Не бачить, не чути, –
Прокляття... (кому?)
Жити, конати,

³¹⁰ Свого часу авторові доводилося працювати з циклом “Осінніх співів” якраз в контексті проблеми синтезу мистецтв. І це звільняє від необхідності докладного розбору матеріалу. Див.: Романов С. Мелодика й колористика ліричного циклу Лесі Українки “Осінні співи” // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. пр. – Вип. 10. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 220–232.

В муках палати

І нагорода... в чому?! [...] ³¹¹.

Магістральний для поезики Олесья принцип контрастів увиразнює протистояння ще й на суто образному рівні: осінь подано у “відбитті” її антипода – весни. Власне, усі пори року, а вони (і не тільки у цитованій поемі) представлені досить повно, хоч і не рівномірно, бо з перевагою яскравих / теплих тонів, контуруються своєю протилежністю. І тут уже немає тонкого нюансування, майстром якого виявляв себе поет, гри відтінків, переходів. Є межа: світло / життя і пільма / небуття, яку, і це найважливіше, здатна бачити тільки людина.

Знання це не вельми то й нове, але до усвідомлення, тим більше розширення його навсебіч, спроможний далеко не кожен. Олесь, приміром, пошукував тільки в одному вимірі, зважаючи на існування іншого, але оминаючи, а то й відштовхуючись од нього. Чи передумовами цього – особисті страхи, своєрідність обдарування, моральні імперативи? Мабуть, усе потроху. Єдине, що можна ствердити упевнено, то це “антропологізм підходу”, базованого на давній філософській максимі про “людину як міру всіх речей”.

Саме поставлений у центрі світу (й оповіді) ліричний герой надтонким камертоном власних чуттів, емоцій, волі годен “пронизати” найвищі гори і найглибші прірви буття. Тільки душа може вільно ширяти зримими й незримими просторами, розділяти, єднати, осягати протилежності. А з них і складається світ! І для цього чи не ідеально підходив згаданий принцип імпресій-контрастів, який, особливо у вимірі пейзажної лірики, не рідко трактували, а то й підміняли настроєм, точніше його перепадами. Деякі, навіть чимало віршів автора (їхню появу) можна цим пояснити. Проте не всі. Ось, скажімо, глибинно Олесева в сенсі оригінального стилю але, на жаль, не типології, поезія-осяяння. У першій і головній обсягом її частині нанизано образи-картини, сливе пасторалі весни – з грою небесних світил, погідною землею, одуховленим рослинним світом тощо. І от у фіналі, наче чорна хмара застує сонце, цю ідилію порушено. Порушено розмислом спостерігача, який до цього був “розчинений” у лагідній просторіні та раптом “матеріалізувався” якраз отим своїм одкровенням: “Чом же, скажи мені, нас по весні, /

³¹¹ Олесь О. Щороку // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 191.

В ранок розкішного квітня, / Мучать-лякають примари страшні, / Осінь і ніч безпросвітня?..”³¹².

“Примари”, які терзають ліричного героя, – то і є ті сутності тьми-осені-смерті, що про них ішлося вище. Всі інші “герої”, скільки їх там не задіяно, – місяць, сонце, весна, квіти – нічого не бояться, нічим не переймаються, що неводнораз і підкреслено. Пояснюється і чому вони не підвладні страхам: бо не думають, не усвідомлюють ні себе, ні будь-чого. Але не тільки. Головне, і це вже у підтекстах (а також в інших віршах), природа вічна, відходячи, вона не гине, а перероджується / оновлюється, щоб незмінно повертатися і починати все знову.

Героїня однієї з мініатюр Лесі Українки, що “сюжетно” кореспондує з аналізованим твором, знає за що покарана – посеред осені “завела” веснянку (тим самим порушивши табу) – через замах, хай і несвідомий, на одвічний порядок часу і речей. Вірш Олеся закінчується питанням, але воно, попри усе, видається-таки риторичним. Людина страждає, бо така її природа, таке її місце, тут не уникнути тавтології, в природі. Приділення “мислячої тростини” не в німоті незнання / небуття (чи “буття поза”), а в самосвідомості.

Стани екзистенційного осяяння / шоку, що спадають на душу раптовим просвітленням / гнітом, – один із наскрізних лейтмотивів, навіть сюжетів поета. І от парадокс, хоча й закономірність: часто цікавіший, оригінальніший він у темних, які намагається оминати, аніж у світлих регістрах. Останні іноді сприкрюють заданістю, навіть робленістю, тоді як у перших завжди є несподіванка, неочікуваний (передусім для самого автора) поворот, таємниця. Ось ще одна, скажімо так, нетипова “веснянка” суголосна, також і структурно, попередній. Дві перші строфи – то спроби радісного живописання тріумфу улюбленої пори, які, однак, раз у раз збиваються. Так заливистий соловейків спів чомусь воднораз міниться плачем, а дерева уповні цвітіння зненацька постають саванами “мертвих скорбних душ”! І знову всю “силу” твору зосереджено у фіналі, де голос забирає поет: “Вся земля миліша раю... / Шум, пісні і щастя скрізь! / Я дивлюся, я ридаю, / Я не бачу із-за сліз”³¹³.

³¹² Олень О. “Місяць, закоханий в ніч чарівну...” // Там само. – С. 90.

³¹³ Олень О. “Соловійова пісня ллється...” // Там само. – С. 204.

Пояснень і цьому станові героя слід шукати у напрямі, визначеному міркуваннями щодо попереднього твору. Тому не варто повторюватися. Цікавіше звернутися до поетики тексту, зокрема його композиції. Її збалансовано не за принципом обґрунтування провідної ідеї, викладеної в останній строфі. Таке в Олеся траплялося і навіть частіше, ніж хотілося: кружляння довкола у спробах закамуювати згори задану ідею, доточуючи кінцівку чи виписуючи початок. Зрештою, це вже відзначалося. Але якраз тут провідною є не авторська свідомо, раціональна логіка, а стихійна, найбільш лірична логіка задуму й розвитку теми, що дістає несподіване й у своїй неочікуваності органічне вивершення.

Це видається дивним, але скидається на те, що загальновизнана легкість, прозорість Олесевого вірша мала менше спільного з імпровізацією, ніж уважалося. Ясна річ, що не йдеться про повний контроль рацію, адже більшість творів поставали тягом художнього пориву. А втім, і тут згадується Петров, головну роль відігравала стилізація, що подекуди так прикро збивалася на трафарет.

Письменник, даючи собі звіт у власних можливостях, не поривався бути більшим за самого себе (як то незрідка трапляється у самоуків), але й не хапався діставати з неба зірок. Коли ж і робив спроби посилити філософський, культурологічний, містичний струмені творчості, то обережно, дозовано і, що найприкріше для художньої якості, свідомо. Достатньо хоч і доривчо зіставити – буквально поставити одна супроти одної – дві його пейзажні мініатюри (що належать до вершинних авторових здобутків), аби відзначити розбіжності підходів до теми, її опрацювання і, зрештою, кінцевий результат.

Квітка осіння давно одцвіла,
Пісня остання давно одзвеніла...
Скінчене свято пісень і тепла,
Снігом блискучим земля забіліла.
Літо і в серці давно одцвіло...
Рясно снігами його замітає...
В далеч туману життя одійшло,
Вічність байдужа стоїть і чекає³¹⁴.

³¹⁴ Олесь О. “Квітка осіння давно одцвіла...” // Там само. – С. 143.

Звичний контраст пір року, на якому збудовано твір (цього разу літо – зима), прозорість образів, підкреслена аж до монотонності строгість викладу – все ніби злагоджено працює на розкриття теми. Та попри не так уже й глибоко у підтексти заховану ідею минушті людського життя, прочитане не справляє особливого враження. І річ навіть не в тому, що молодий автор явно ще не переживав написаного, не відчув на собі дії фатального бігу часу; та й не у прямому біографізмі сила лірики. Неуважним, коли не байдужим до тексту лишає... сам текст. Безсторонність міркувань (і не тільки через відсутність героя), незумисний, але від того не менш відчутний дидактизм, поступальність / прорахованість оповіді, наче задля пояснення очевидного, апелятивність фіналу – такі риси важко назвати питомими прикметами мистецького явища. І навіть це ще не все. Твір зроблено добре, більше того, майстерно, але у цій свідомій настанові на досконалість і закорінено, закладено поразку – твір саме *зроблено*.

Глухим кутом такого підходу, куди незрідка “заганяє” себе самого автор, є поетичний натюрморт. На жаль, у багатьох випадках доводиться говорити про буквальне значення дефініції – “мертва природа”. До честі письменника, розуміючи “нежиттєздатність” таких речей, він не поспішав з їхньою публікацією. Натомість “картини” й “світлини”, підсвічені індивідуальністю митця чи бодай іскринками таланту, входять складниками (хоча й не наріжними) до пейзажних підбірок і книжок. Цікавим явищем дифузії (чи варто це називати боротьбою?) постають твори, позначені спробами, часто й успішними, збалансувати статичність портрету й динаміку образу (взірцевим для цього типу постає двовірш “Зимою”).

Задля прикладу від протилежного вимагає актуалізації ще одна мініатюра, датована тим же часом, що й попередня:

Пожовклий лист в вікно моє влетів,
Немов про щось він мав сказати,
Немов один вмирати не хотів
І труп – між трупами лежати.
Влетів, упав і більше не жиє...
Ах, і раніш він знав, що жить не буде...
Чому ж летів сюди в вікно моє
І впав мені на теплі груди?!³¹⁵.

³¹⁵ Олесь О. “Пожовклий лист в вікно моє влетів...” // Там само. – С. 206.

Простота, навіть тривіальність життєвого спостереження, взятого сюжетом оповіді, не обертається, утім, простотою художнього узагальнення. Знову ж і елегантність тону не переходить у солодкавість, рівно як і в умоглядну відстороненість. Незначна подія, що глибоко зворушила митця, піднесена ним до універсальних переживань людського духу в усій складності його реакцій, шукань, борінь. І тому це зворушує і читача, спонукає замислитись, приглянутись до світу, до життя, до себе. Автор, здається що й зумисне, не особливо і працює на таку рецепцію – прозорі образи, нескладні порівняння, підкреслена заземленість, речевість зображення – а ефект винятковий.

Не останньою чергою його досягнуто специфікою відкритої структури, якою є цей та й більшість віршів поета, позначених силою натхнення. Ключовою рисою авторової “відкритості” виступає діалогізм. І не тільки, що переконливо доводить М. Кодак, самої природи як одуховленої, живої / животворної сутності. Потужними, а головне, плідними імпульсами “резонують” і явища культури, людські чуття, емоції, стани. Найпосутніше це позначиться на драматургії митця. Але лишить слід і в ліриці.

В околі порушеної проблеми перебуває і дилема боротьби / взаємодії Олеся з романтиками – учителями й антагоністами. (Окреслити формат взаємин точніше, мабуть, не вдасться, то більше, що свою актуальність вони зберегли упродовж всього творчого шляху). Що не обов’язково український митець у своїх спробах мусив поставати наслідувачем, а чи “переспівувачем” авторитетів, засвідчує чимало, назвемо це так, поезій-відгуків. Переконливим прикладом тут “В проваллі темнім, десь на дні...”, річ, яка кореспондує зі своїми літературними прототипами (зауважмо – не двійниками) – віршем Гайне “На півночі, на кручі...” (переклад М. Славинського) та його літературним переспівом “На севере диком стоит одиноко...” Лермонтова. Наскільки Олесева “сосна” – центральний образ творів – самостійний, хоч і дотичний названим, та “ускладнено-поглиблений” легко переконатися і за побіжного порівняння. Абсолютно іншим є сам підхід до художньої теми, яку, на відміну од попередників, вирішено не в статиці паралелізму, а в динаміці розвою. Гайнівський любовний мотив, трансформований російським автором у мотив самотності, Олесь підносить до наскрізного відчуття покинутості, ба й відчуженості / приреченості усього суцього, земного.

Цією ж темою “пронизано” ще одну непересічну річ, “відкритість” якої іншого, але не менш дієвого гатунку. Діалогічність твору найбільш властива Олесеєві-пейзажисту, адже розмикає світ людини у світ природи, власне, слугує перепусткою до нього. Коли вдатися до принципу т.зв. внутрішнього символу поета, то у нього, як і в Лесі Українки, до речі, за такий правитиме образ-символ квітки. Однаково актуальним для обох митців буде символіка і сюжет зірваної / зламанної квітки у проекції на дочасність життєвого згасання – несправедливість його, трагізм і красу.

Межею життєсмерті було означено й семантичне поле вище цитованого вірша, де момент переходу з одного стану / світу в інший уловлено / утілено образом листка, що холоне-умирає на теплих (поки ще теплих) грудях ліричного героя. Цю ж “роль”, але у вимірі не мортального /осіннього, а вітального / весняного топосу, виконує зірвана польова волошка у (за визначенням) “світлому” творі. І знову головним постає спосіб вирішення “теми”, що до нього вдаються митці з огляду на власну стилістику.

Леся Українка, беремо її “Останні квітки” (третя поезія циклу “Осінніх співів”), у суворих червоно-чорних тонах, що закрояють простір дії у абсолют межі, звеличує тріумф життя, його найбільше піднесення саме на порозі загину. Троянди (а це, окрім милих лісових конвалій, якимось по-особливому її квіти), що на лихо собі піднялися за пізньої осені, – то виклик холоду, зимі, смерті, власне, минушості усього сущого. Хай їхнє буяння триватиме тільки мить, хай сам цвіт у розповні прибіють безжальні морози, обернувши світлу червінь крові на запечену чорноту рани-мороку, диво і подвиг існування таки звершено – троянди змогли *бути* і *були*.

Олесеєва волошка, а його квіти прості, дикі (некультивовані), що додатково підтверджує ваготу зв’язку з природою, зросла у лагідному підсонні весни. Від рідної ниви, ніжних сестер, шуму колосся й гулу джмелів (топос оповіді, як то зазвичай у автора, барвистий, насичений) її відірвала, і в прямому, і в переносному сенсі, чиясь рука. Виразно не заявлено, але враження, що це була рука самого оповідача або когось, хто поруч нього. Раптове усвідомлення незворотності й трагедії сподіяного наворачтає на роздум, поданий засобами діалогу. Причому автор, забігаючи наперед, моделює фінал події ще до її реального закінчення. Ще пальці тримають

зірвану квітку, ще байдуже, а чи жалкуючи, не кинули її долі, не повернули матері-землі, а уява з кінематографічною виразністю руху, кольору, звуку “відпрацьовує” сюжет: «Вернешся ти – і тебе не пізнають: / Личко зів’яло... на віях роса... / “Де ти, о сестро, блукала, – питають, – / Де твоя, сестро, змарніла краса?”». Партію нещасної волошки (уже не прямою мовою) також змушений озвучувати автор; героїня з життєвою снагою утратила й голос. Відчуженість живого від мертвого чи того, що вже дорогою смерті, віддано напрочуд проникливо: “В відповідь ти тільки глянеш з журбою, / Схилиш голівку свою до землі... / Стануть волошки в сльозах над тобою, / З жахом одскачуть од тебе джмелі”³¹⁶.

Змодельованість, подекуди навіть заданість твору засвідчує не так стильову невправність, як, власне, глибинну нехіть, ба й спротив такій драматургії. Інтеріоризація, що в основі поетових рефлексій, найбільш органічною постає у тих станах і сюжетах, котрі вище поіменовувалися “світлими”. Олесь, поперед усього, співець краси розквіту, радості й повноти буття. І тому “пленеризм” його лірики, відзначений ще І. Денисюком, якнайкраще відповідає творчій манері пейзажиста-життєлюбця. Імпресіоністичні замальовки, якими повняться перші книги автора, відбивають світ калейдоскопом соковитих барв, милозвучних тонів і веселих мелодій, оповивають читача приємним теплом, поривами грайливих вітрів, лагідними водами прозорих рік.

Співець “журби і радості” таки більше є собою в *радості* сприйняття і прийняття світу, аніж у *журбі* його пізнання. Він не колекціонер вражень, але заклик древніх *carpe diem* (повсякчас ловити проблиски життя), який символісти піднесли до світоглядного принципу відчуття ваги – повноти і довершеності – миті, приймає беззастережно. І в цьому не тільки насолода, а самè мистецтво. Природу такого способу творчості і/як буття пробував описати Д. Сантаяна: “Поетові даровано зберігати чистоту погляду або з легкістю повертати її собі; він розкладає артефакти звичного сприйняття на первинні елементи, а потім знову збирає їх у довільні комбінації так, як підказують йому навколишнє оточення або його особисті уподобання; і це багатство відчуття, цей політ фантазії, що викликають надзвичайне збудження в його недосвідченому серці, не

³¹⁶ Олесь О. “Чом ти, між нами, чом не на ниві...” // Там само. – С. 259.

баряться вилитися у слова”³¹⁷. Олесьа таки переповнюють слова. Звідси і та повинь самовираження, що нерідко позначається еклектикою стилю, “розхристаністю” синтаксису, тавтологією, клішуванням. Складається враження, що поїнятий могутньою стихією, якій годі дати ладу, поет поспішає висловити себе, гублячи або ж трапляючи в перші-ліпші слова, бо не має часу на їхній добір і вишукане упорядкування. Вдруге ж братися до тексту, що тільки вийшовши з-під пера, одразу ж і “застигав”, правити, вибілювати його поет, розхолоджений до завершеної праці і запалений іншими задумами, не любив. Простішим здавалося відкинути недоладне чи написати нове.

Програмною для стильової манери пейзажиста є поезія 1906 р., яку, за аналогією до відомого музичного шедевра, так і хочеться назвати “одою радості”. Одою життю, мистецтву, людині. Мажорна поліфонія твору, наче хвиля припливу, одразу, без властивих авторові підготовчих уступів, напочується на захопленого зненацька читача. “Жита з волошками, і луки, і гаї, / І всі розкоші весняні / Всю вроду, всю красу безкраю, / Як втілити її, – не знаю, / В слова, в пісні мої”. Сумнів у спроможності приступних виражальних засобів, сумнів у власних силах уловити бодай відблиск світової гармонії посилено і другою строфою. Тут уже самі, здається, що й риторичні, на які не можна знайти відповідей, питання: “Де взяти кольорів стобарвних і живих / Для трав і квітів весняних, / Де взять мелодій, слів і згуків / Для всіх пісень гаїв і луків / І шуму хвиль річних?!”. Дивовижно, але з’ясовується, що “вичарувати” (цей термін, як нижче стане зрозуміло, не зовсім і умовний) природу авторові важче, аніж відбити соціально-політичні колізії свого часу, віддати громадянський пафос епохи. І тільки у завершальному п’ятивірші приходить відповідь: потрібно не наслідувати, а повторити наскільки це можливо: “Ах, знаю де! Я в казку дивную свою / Усю фантазію ввіллю, / Зроблю усе живим, чудовим, / Таємності, розкошів повним, – / І в казці дійсність відіб’ю”³¹⁸.

Саме у пейзажистиці автор найближче, сливе упритул підійшов до усвідомлення й прийняття такої несподіваної і важкої, а тому постійно маскованої, замовчуваної, затертої в усіх інших його жанрах ролі творця-деміурга. Але й тут є свій генеральний контраст, точніше

³¹⁷ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 239.

³¹⁸ Олесь О. “Жита з волошками, і луки, і гаї...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 87.

суперечність, яка під загальним оглядом знову лишається нездоланною. Услід за романтиками він приймає ідею дорівняти творіння природи творам мистецтва, ба більше, ставить над вище рукотвірними. Остання “поправка” і унеможлиблює, сказати б, симетрію паритету – визнання мистецьких артефактів рівними феноменам природи.

Олесь конгеніальний своєму таланту. Стихійність обдарування, виражена типом творчого темпераменту, натхнення й стилем роботи якнайкраще прикладалася до оспівування природних стихій. У цьому, безперечно, сила і водночас слабкість поета. Переконливий, майстерний, навіть довершений в одному – він геть безпорадний в іншому. А це, звісно, перешкода, мабуть-таки, нездоланна, для руху вперед, еволюції. Тому неминучим було кружляння – самоповтори, тиражування, кліше (найбільше це стосуватиметься еміграційного періоду). Чи розумів він це, чи намагався боротися із замкнутістю свого художнього світу? Очевидно, так. Але, за великим рахунком, зазнав поразки.

Наслідком визнання того, що творчість особистості є продовженням творчості природи і, відповідно, підпорядкованості другого (нижчого) першому (вищому), стало, фактично, відхилення, як штучного, несправжнього, самоцінності зробленого людиною. Корінням звідси і нехить до подальших пошуків, що, як принагідно відзначалося, на теренах чистої пейзажистики мали б перерости чи бодай розвиватися паралельно – у філософському, культурологічному, навіть історіософському напрямках. Показовим тут випадок В. Самійленка, непогамовний ліризм якого знаходив вихід і трансформацію у поетичній сатирі та філософських рефлексіях. Олесь же тільки на еміграції, під впливом обставин насталив своє сатиричне перо.

Досвід Лесі Українки, мабуть, є виявом повноцінної творчої еволюції у заданих умовах. Достатньо узяти її т.зв. екзотичні цикли, “кримські” чи “єгипетські”, аби переконатися, що в обширі авторчної уяви не тільки ландшафтно-кліматична просторінь. Поступово, але упевнено вона “фактурує” топос явищами архітектури, сюжетами міфів, легенд, елементами побуту, портретами мешканців далеких країв, вуличними мінісценками тощо. Усе це надає їй світові повноти, багатогранності й різнобарв’я, працює на розкриття теми найвідповіднішими засобами. Тоді як Олесь з усталеним інструментарієм (яким на правду володіє віртуозно) підходить до різних суттю

своєю завдань. Так у його “кримських” віршах знайдемо усе ті ж “степові” тони, мотиви, ба й образи – гаї, хмари, вітри, трави тощо. А перебування в Парижі (1913 р.) надихнуло лишень на два невеликі вірші. З них читач дістане враження про французьку столицю (на той час інтелектуально-мистецький центр світу) як про новий Вавилон, що у навісній оргії танцю, пиятики і розпусти летить у безвість. Тогорічна ж мандрівка Італією художньо “закріпилася” сливе віршами-світлинами, де у фокусі все той самий ліризовано-лакований пейзаж. І пояснювати це тільки відданістю рідному краєві, то значило б спростити проблему.

2.4. Співці кохання над прірвою несвідомого

У певному сенсі продовженням – з поправками на умовність такого погляду – Олесевої пейзажистики (але не її доповненням) постає любовна лірика. Це два його провідні жанри, що, як пагони, різні проте листом і квітом, виростають з одного кореня авторового духовного світу. Вперше зауважена Грушевським, ця особливість індивідуальної художньої поетики не отримала, однак, світоглядно-психологічного пояснення. А це важливо, може, найважливіше.

Любов як одну з першооснов буття Олесь схильний трактувати іманентною, тобто природною сутністю, підвладністю якій закладено у самій моральній конституції людини. Як і творчість вона є продовженням роботи всесвіту, його найвищим виявом та, стосовно кожного, найбільшим благом, що сприймається і приймається безцінним даром. І водночас це самодостатній, “готовий” феномен, долучитися до якого особистість може тільки у той прямий спосіб, що вище названо прийняттям. Любов – це стихія, на яку можна реагувати, віддаючись їй, захоплюватись і уславляти, але не в змозі культивувати, розвивати (у сенсі еволюції), а отже, присутньо рефлексувати над нею. Роздум коли не вбиває, то принаймні недопустимо притлумлює відчуття. Як це позначиться на особистому житті поета, зокрема у вимірі взаємин із протилежною статтю і, ширше, у сприйнятті жінки, буде також показано.

Беручись формою теоретичного засновку окреслити “вихідні позиції” Лесі Українки, чи не одразу доведеться визнати головними

саме особисті чинники, котрі впливали на її “ідею любові”. Вона поет, як то кажуть, з історією. І саме ця “історія” багато в чім визначила новий, насправду істинний творчий профіль авторки, що стала водночас і героїнею своїх поезій. Мабуть, саме це слід мати на увазі, коли вдаватися до зіставлення (навіть чи буде коректним дискурс протиставлення) жіночої та чоловічої концепцій кохання. Звісно, слід враховувати й особливості гендерного поля, зумовлені саме статтю риси характеру й узвичаєні поведінкові моделі та реакції на світ. Але це, як виглядає, постане фактором якщо і не пливким, то відносним.

Любов і для Лесі Українки є першостихією життя, даром безсмертних людям. Але дар цей не дістається готовністю його прийняти. Цього замало навіть для сутностей помірнішого регістру – приязні, поваги, довіри. До того ж, як підказує досвід, що легко приходить – не цінується. Тому Олесевому *прийняттю* у поетеси відповідає *здобуття*. У царині психологічного, можливо, навіть більше філософського обґрунтування, перше постає одномоментним почуттєвим поривом, вичерпним уже своєю закінченістю, тоді як друге – вольовим актом, що потребує тривалих, сливе неперервних зусиль й участі незмірно ширшого спектру душевних відруків. Саме у цих напрямках можна вести мову про духовну еволюцію і намагання, наскільки вдалі, це вже залежить від обдарування митця, зафіксувати / відрефлексувати (логічно ставимо це другим) осягнуте.

Коли перевести сказане у площину художнього доробку, то інтимна лірика митців справді постане оповіддю про те, як навчитися любити. Тільки що далі, то більше Олесеєві спроби тяжітимуть до навчительства, бо ж адресуватимуться поперед усього читачеві. Автор ділитиметься пережитим, набутим і/чи уявним досвідом із тими, хто його ще не має або не може висловити у вишуканій, багатій нюансами формі. А от Лесея Українка чи не одразу зосередиться на досвіді-для-себе, скеровуючи зусилля на самопізнання й само-рефлексію, не вельми й переймаючись тим, чи корелюється пережите нею з відчуттями інших. Тому й основа її поетичного доробку – “цикл Мержинського” – повністю з’явиться друком майже через пів століття після написання.

Духовний розвій, про що вже не раз згадувалося, мав для обох митців спільні витoki: відчуття краси й довершеності природи

доповнювалося розумінням краси людських узаємин, власне, самої людини. Загалом суголосним був і наступний етап – усвідомлення абсолютної краси, жерцями якої мусять зробитися митці. Однак далі все розвивалося нарізно.

Здавалося б неминучий крок до осягнення і прийняття ідеї краси абсолюту, на який єдино і можна було вийти через кохання до іншого, спромоглася зробити тільки Леся Українка. Почуття до коханого переконали її в існуванні ідеалу, засвідчили можливість його осягнення через самопоświęту. Олесь же, завагавшись, зупинився. Щоправда знайшлися зусилля продовжити рух (і ці зусилля є чи не кращим у доробку митця), але в кінцевому висліді всі вони виявилися марними. Мимовільна зупинка, яка насправду не була мимовільною, повернула поета до вже перейденого – служіння повноті видимого світу.

Найкращим амплуа на таке покликання, прийнятим, що важливо, самим автором, знову буде “співець”. Символічним відповідником останнього – птах небесний, соловейко, що у шалі пориву виспіває / оспівує почуття, суть якого надто очевидна, аби затемнювати її, тобто в літературному еквіваленті, потребувати чогось більшого, аніж управність голосових модуляцій – художніх тропів, техніки. Усе інше, головне, знає самє серце – і поетове, і читачеве. Принаймні на це розрахунок молодого Олесь, котрий вчиться, закликаючи до цього й інших, у найбільшій учительки – природи. Його програмні і чи не одразу хрестоматійні “Чари ночі” з пронизливим солов’їним тремоло “Цілуй, цілуй, цілуй її, – / Знов молодість не буде!” – то не лише заклик, а й світоглядний постулат (наскільки він може за такий правити). “Життя – єдина мить”, яку потрібно уміти цінувати, бо це все, що нам по-справжньому приступне; “для смерті ж – вічність ціла”. Часову контрастність (абстрактного рівня поетизування для митця, як завжди, недостатньо) увиразнено ще й антитезою кольору-відчуття – світла / тепла й темряви / холоду. “Життя-мить” – то ще й іскра, що кожен носить у собі, але з необрережності, незнання чи оспалості передчасно гасить, втрачає. Тоді як потрібно усі зусилля скерувати на її збереження, роздмухати у полум’я, горіти ним і у ньому. Доля вибраних – згоріти у цьому вогні, бо ж те, що чекає у фіналі, таке буденне і саме цією буденністю страшне: “Загине все без вороття: / Що візьме час, що люде, /

Погасне в серці багаття, / І захолянуть груди”³¹⁹. (Кінечність людських почуттів, що гинуть у тілі і разом з тілом, – цікавий, але насправду не такий вже й однозначний висновок молодого автора. Пізніше він не раз повертатиметься до цієї думки).

Безживні груди, за Олесем, то не тільки символ смерті фізичної, холоду знерухомлення, а ще й марного існування – порожнього, механічного биття серця. Але більшість людей, про них він теж інколи пише – то зневажливо, то зі співчуттям – не переймаються ані світом, ані собою. Головна їхня турбота – пошук чуттєвих насолод, під якими розуміються не тільки влада, статки, а й кохання.

Кордоцентризм поетового світосприйняття знаходить належний вияв і в суто художньому, і у почуттєвому регістрах. Уберегтися від згасання можна, і тут немає жодного парадоксу, тільки поривом горіння і... вигорання. Це, хай там хто думає інакше, таки найкраща доля у дочасному, а отже, тлінному світі. І вже єдине гідне приділення митця, коли, звісно, той почувається (і є!) справжнім. Вірші, де у переплетенні тем поєднувалися “загадка таланту” й “загадка любові”, писалися авторові у різні періоди творчості, а найбільше – першого. У поданому фрагменті однієї з найхарактерніших поезій і окреслено шлях, яким належить простувати у намаганнях пізнати повноту буття і справдити своє призначення:

[...] Кожний ніжний рух сердечний
В пісню срібну переллю,
Окрилю її любов’ю
І стражданням запалю.
Полетять пісні крилаті,
Краплі крові полетять...
Понесуть усе з собою...
Тільки біль мені лишать³²⁰.

Контраст “журби і радості” (вже у звичний для читача спосіб) є смисло- і до певної міри формотворчим складником вірша. Та важливе й інше: за стильовою манерою проглядає великий “контраст”

³¹⁹ Олесь О. Чари ночі // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 65.

Не випадковим перегуком видається й епізод з першої дії “Лісової пісні”. У шалі любовного прозріння вражений Лукаш раптом учуває за весняним, уже не “щебетанням” і не “тьохканням”, а як сам визначає, “співом” соловейка оте закличне, трикратне, як у вірші Олесь, “Цілуй! Цілуй! Цілуй!”.

³²⁰ Олесь О. “Кожний атом, атом серця...” // Там само. – С. 132.

світлої і темної сторін життя, утім, і кохання – вершинного його вияву. В Олеся 1900–1910-х рр. справді чимало мажорних поезій інтимного жанру. Дехто навіть називав саме такі речі любовними гімнами. Хоча більше і, мабуть, сам автор із цим погодився б, це таки гімни любові – *емоційні* відгуки молодої людини на пережите. Але обмеженість, вичерпність, і почуттєва і художня, такої тональності співів мусила здатись очевидною навіть куди менш проникливій натурі. Отож, пошук за тим, що по той бік “радості”, а це, поет розуміє, “муки”, “біль”, зокрема і той біль, що тільки й лишиться, коли відлетять освячені кров’ю “крилаті пісні”, стає так само необхідним, як і ліричні панегірики. І, повторимося, у балансуванні “на межі”, сумнівах, тривозі митець чи не найсильніший.

За оприявленим підходом до теми, цілком органічним, до речі, слід убачати й витoki наскрізного конфлікту (хоча в Олеся таки більше контрасту), що від античності відомий протистоянням / протиставленням любові земної – любові небесній. Але про це ще буде можливість сказати. Тепер же варто з’ясувати причини, що спонукають письменників і зацікавлюють читачів до виявлення / моделювання трагічного у, здавалося б, всуціль світлому почутті.

На особливу увагу заслуговують міркування французького мислителя Д. де Ружмона, закінчена у міжвоєнній книжка якого стала настільною для інтелектуалів, що дошукуються витоків етосу європейської цивілізації. У своїх роздумах він виходить з індивідуально-психологічних особливостей людини у єдності з культурними домінантами спільноти. Остання, від середніх віків, часу остаточного закріплення християнства (але не у перемозі, а в синтезі з язичництвом), зусиллями панівного на тоді лицарського стану імплементавала у свідомість чи, радше, підсвідомість цілих поколінь, аж до сучасного включно, ряд міфів, основним з яких для узаємин поміж статями виявився міф “Трістана та Ізольди”. Подаємо перший з ряду константних засновків праці, що, як уважає автор, сенсом своїм відлунює у житті й творчості чи не кожного справжнього поета. “Кохання й *смерть*, – пише філософ, – смертельне кохання: якщо це не вся поезія, то принаймні один з найпоширеніших, універсально зворушливих елементів нашої літератури – і найдавніших легенд, і найпрекрасніших пісень. Щасливе кохання не має історії. Не може бути роману без смертельного кохання, себто без кохання, якому перешкоджає і загрожує саме життя. Західноєвропейська лірика не

переймається ані вишуканістю розмірковувань, ані плідним спокоєм подружньої пари. Її приваблює не взаємність кохання, а *пристрасть* кохання. А *пристрасть* – це страждання. У тому-то й уся суть”³²¹.

Суть сказаного, у якому відбито, і автор на цьому наполягає, визначальну рису ментальності людини західного світу, видається актуальною і в умовах світу східноєвропейського. Найочевиднішим це стає у вимірі мистецтва, зокрема періоду раннього модернізму. Кожний індивідуальний “випадок” унікальний, але у загальному скеруванні любовна лірика чільних українських поетів тієї доби позначена “універсальністю”, про яку ішлося де Ружмонові.

Досвід Лесі Українки – жінки і письменниці – вітчизняною культурою адаптовувався (чи це точна дефініція?), м’яко кажучи, не просто. Причинам цього можна присвятити окрему розвідку, а її автор муситиме врахувати безліч найрізноманітніших чинників, більшість з яких обширами пропонованої студії перейдуть тільки дотично. А те, на чому варто зосередити увагу тепер, визначатиметься загальнометодологічною стратегією пошуку, де наріжними у своїй нероздільності – біографічна / приватна і творча / жанрово-стильова сфери.

Дівочі любовні захоплення Лариси Косач, пов’язані, за свідченнями сучасників, з іменами Максима Славинського й Нестора Гамбарашвілі, знайшли порівняно незначне відбиття у її творчості. Перший “закріпився” у художній просторіні кількома легкоромантичного характеру поезіями, одна навіть з посвятою, та спільним перекладацьким проектом над Гайнівською “Книгою пісень”. Інший, почуття до якого були серйознішими, а ініційований ним розрив (навіть не стосунків, а спілкування) трагічнішим, лишив по собі помітно глибші ліричні відгуки³²². І тільки зустріч і взаємини з Сергієм Мержинським покликали до життя твори, потугу яких годі виміряти суто літературознавчим інструментарієм.

Історію їх виникнення у загальному сенсі можна дорівняти історії народження – через смерть і воскресіння – нової творчої особистості. Почалося ж усе наприкінці 1900 р., коли Леся Українка

³²¹ Ружмон Д. де Любов і західна культура. – [пер. з франц. Я. Тарасюк]. – Л.: Літопис, 2000. – С. 14.

³²² Посутньо і, що не менш важливо, делікатно цей сюжет з життя і творчості Лесі Українки розглянуто у розвідці Л. Мірошниченко. Див.: Мірошниченко Л. “...Ти дав колючу гілочку тернову...” (з етюдів про фотографії з архіву Косачів) // Слово і Час. – 2008. – № 5. – С. 64–77.

отримала з Мінська тривожну звістку про стрімке погіршення здоров'я коханого. І вже тоді, 7 листопада, на папір лягають “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...” – річ, яку, опріч артефакту, можна узяти й біографічним / автобіографічним документом, от хоча б і листом. Його хронологічні пласти, на означення яких нелегко дібрати часових форм, скорельовано з душевними станами авторки, що сама перебуває у міжчассі. Колишне – це те “інше життя, повне якогось різкого, пройнятого жалем і тугою щастя, що палило мене, і мучило, і заставляло заламувати руки і битись, битись об землю, в дикому бажанні згинути, зникнути з цього світу, де щастя і горе так божевільно сплелись...”. Минуле, воно ж актуальне теперішнє, чи в теперішнім (англ. present perfect) – те, що настало “потім, – коли, – і щастя, і горе обірвались так раптом, як дитяче ридання, і я побачила тебе. Я бачила тебе і раніше, але не так прозоро, а тепер я пішла до тебе всею душею, як сплакана дитина іде в обійми того, хто її жалує. [...] Тільки з тобою я не сама, тільки з тобою я не на чужині. Тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе”. Реальне теперішнє – найефемерніша субстанція, яку так болісно відчуває авторка – щемливим пахом зів’ялих квітів і розпачливим погуком: “Крізь темряву у простір я простягаю руки до тебе: візьми, візьми мене з собою, се буде мій рятунок. О, рятуй мене, любий! І нехай в’януть білі й рожеві, червоні й блакитні троянди” (курсив мій – Р. С.).

Перша драма письменниці, також прозова, мала назвою, нагадаємо, все ту ж екзотичну, ба нереальну, природі невідому квітку. Твір цей, до слова, високо цінував С. Мержинський, навіть брався допомогти прилаштувати його на сцені, вмовивши авторку перекласти його російською. А тепер вона сама переживала з величезною експресією описану колись (чотири роки тому) історію “смертельного кохання”. Що вона могла, коли до моторошної дзеркальності повторювався / здійснювався у її житті її літературний сюжет? Так само перевести його назад, у літературу. (Про “Одержиму” згодом буде сказано ще точніше – “зробити з цього драму”). Згадується, за інших обставин подане, але суттю своєю відповідне ситуації, Шевченкове звірвання: “Навчений чимось більшим, ніж горе, я розповідав світові себе”. Мабуть, так народжуються

письменники (коли наші раціонально-методологічні потуги бодай трохи у змозі розкрити цю таємницю).

Світ, про який намагалася розповісти Леся Українка, – це, як і в Кобзаря, світ її душі, пориву, жадань. Формами земного часу його можна означити як майбутнє, але це надто умовно і далеко від того, що увиждалося, що прочувалося поетесі. Сама, ще на початку “листа”, зізнається, що знає тепер “інше життя”, але не хоче (точніше – не може) вступити в нього без коханого. Туди, у справжнє, поводитирем годен бути тільки він, тому такі настійливі заклики узяти її з собою. Ба більше, він уже став на цей великий шлях, от-от пуститься в дорогу; ще тільки зв’язок із домом, який, проте, раз у раз слабне, утримує його. “Дім” – то земний паділ, до якого так міцно, бо не знає нічого іншого (не хоче, боїться знати), приєднана людина. І ось тут заспокоєння, дивовижна обіцянка, яку дає не тільки закохана жінка, а й – і таке мало хто може запевнити – творець: “О, дорогий мій! Я створю тобі світ, новий світ нової мрії. Я ж для тебе почала нову мрію життя, я для тебе вмерла і воскресла. Візьми мене з собою. Я так боюся жити! Ціною нових молодощів і то я не хочу життя. Візьми, візьми мене з собою, ми підемо тихо посеред цілого лісу мрій і згубимось обоє помалу, вдалині. А на тім місці, де ми були в житті, нехай троянди в’януть, в’януть і пахнуть, як твої любі листи, мій друже...”³²³.

“Новий світ, нової мрії”, символом якого є блакитна троянда, надзвичайно важко описати звичними поняттями. Найближча тут сакральна лексика в таких уже затертих поняттях “раю”, “блаженства”, “вічності”. Останнє, можливо, найбільше відповідає покладеному в підмурівок візій-мрій Лесі Українки. Плинність і порожнеча більшості речей земного світу, які так нагло відкрилися тягом величезного душевного збурення, остаточно переконали поетесу в непроминальності того, що потенційно здатне належати кожному, та

³²³ Українка Леся. “Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...” // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 257–258.

Досить умовно, сказати б, зовнішньою орбітою цей ліричний шедевр можна порівняти з Олесевим віршем у прозі “О ясна панночко!”. І справді, попри суголосся жанру, теми і навіть тональності (автор останнього з названих також адресувався до коханої), поміж обома творами чи не ціла прірва. А глибину її “покладено” силою, а отже, й формою пережиття / відчуття, котре в основі художнього самовияву – чуттєвотворчого у Лесі Українки та емоційно-стилістичного, навіть стилізаторського в її колеги.

стає надбанням і сенсом небагатьох. Свобода, краса, творчість, кохання – ідеї, які для більшості лишаються абстрактними, насправді сутності, що не зникають, бо є неодмінними і абсолютними складниками ідеалу. Той, хто відчув потребу і повірив у нього, вже не зречеться цієї віри, бо не годен жити чимось іншим.

Через обмеженість свого приділення свідомість не спроможна опанувати абсолютне; не дарма ж, за висловом Лесі Українки “ідеал – це не людина, а ідея”. Проте найкраща наша частка (душа) здатна, за відповідного ладу, до прочуття й різною, але ніколи не повною, доки прив’язана до тіла, мірою осягнення його. На таких засадах вибудовував усезагальний принцип поетичного великий візіонер Едгар По. Його міркування щодо природи вираження / сприйняття істин, скажімо так, надземного порядку однаково враховують етичні й естетичні закони. “Коли поезія чи музика, найбільш чарівливе з усього поетичного, змушує нас лити сльози, – запевняє автор, – то не з великої утіхи [...], а від якогось позбавленого терпіння смутку, народженого з нашої нездатності тепер, тут, на землі, пізнати уповні ті божественні екстатичні блаженства, на які вірш чи музика нам лише побіжно й невиразно натякають. Прагнення осягнути неземну красу, це прагнення душ відповідного кшталту і дало світові все, у чому той будь-коли міг осягнути і водночас відчутти поетичне”. В іншій частині цитованої праці подано розлогіший коментар оприявленої тези, де відкрито названо першопричину суцього й обґрунтовано її сенс та дію: “Принцип цей (принцип поетичного – Р. С.) сам собою виражає людську жагу до неземної краси, проявляється він незмінно у якомусь *піднесеному хвилюванні душі*, цілком незалежному від сп’яніння серця, тобто пристрасті, або задоволення розуму, тобто істини. Адже пристрасть, на жаль, схильна, швидше, опускати душу, аніж підносити її. Тоді як любов, навпаки, любов істинна, божественний Ерос, Венера Уранійська, на відміну од Діонісійської, поза сумнівом, найчистіша і найбільш істинно поетична тема”³²⁴.

Звівши у категорії “істинного” почуття й творчість, зачинатель великої американської літератури, по суті, пропонував, як сам сподівався, уже навіть не принцип, а цілу універсальну концепцію

³²⁴ По Э.-А. Поэтический принцип. – [пер. с англ. В. Рогов] // Эстетика американского романтизма... – С. 138; 150–151.

краси, звісно, з таким її неодмінним означником, як “неземна”. Важливо й інше: прийшов він до цієї ідеї, апробував її через власний як трагічний життєвий, так і складний художній досвід.

Схожий шлях до осягнення / вироблення свого ідеалу здолала й Леся Українка. І тут необхідно розуміти всю його складність. Адже очевидність і жива осяжність практичного досвіду мало того, що не повинна заступити високих абстрактних матерій, владно витіснивши їх своєю всеохопною актуальністю, а й співдіяти з ними, стаючи основою сенсу і водночас матеріалом, що їх стверджує і підтверджує. Увиразнити це допоможуть спостереження Д. Сантаяни над адаптацією центральної концепції “батька ідеалізму” Платона у творчій практиці митців, які працювали на помежів’ї світоглядних систем язичництва / античності та християнства.

Оглядаючи спадщину італійських поетів передренесансу, головно Данте Аліг'єрі (ім'я це доведеться ще не раз згадати), американський професор помітив цікаву закономірність. Виявляється, що не лише для містиків, богословів та філософів, а й митців “прагнення до знеособлення [просто] необхідне для створення ідеалу. Ідеал не може справдити свого призначення, якщо зберігає забагато індивідуальних рис. Тому сліпе кохання та нерозсудлива пристрасть несумісні з духом платонізму, який радше воліє абстрагуватися від людини і захоплюватися самими лише якостями, властивими багатьом індивідуумам. Безмежна відданість іншій людині не дає змоги виявитися нашій власній особистості, й власне ідеал є виразником потреб нашої уяви. Якщо над уявою неподільно володарюють чийсь чари, якщо вона цілком підлегла чужому впливові, ми взагалі не можемо створити ідеал. Ми повинні подолати пристрасть, щоб зрозуміти її найглибший сенс”³²⁵. Та “знеособлення” це не повинно вводити в оману буцімто прямою вимогою деіндивідуалізації аж до повного випрозорення сенсів та образів у безживних універсалиях символу, абстракції, алегорії. Швидше від цього застерігається. Ідеться ж бо про речі зовнішні, що у чуттєвому р'єстрі означається поняттям пристрасті як тієї, що викривляє, заступає, а то й нівелює істинне. Як це було у випадку Лесі Українки, “повістує” перша частина “циклу Мержинського”. Вірність Іншому якраз і дозволила

³²⁵ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 133.

в усій повноті розкритися власному “Я” – у відданості, жертвовності, відповідальності.

Означеному комплексові навіть не відчуттів, а вже реакцій і поведінки на текстуальному рівні відповідають три наступні після “Твоїх листів...” поезії, написані, як виглядає, упродовж однієї доби. “Все, все покинуть, до тебе полинуть, / Мій ти єдиний, мій зламанний квіте, / Все все покинуть, з тобою загинуть, / То було б щастя, мій згублений світе!” – такі рядки однаково виразно стверджують як самоцінність суб’єктно-суб’єктних взаємозв’язків (конкретних автора та адресата твору), так і велич ідеалу людини й усесильність почуття, котре робить її істотою надчасовою, тобто рівною богам. Заключна строфа вірша “закріплює” останнє твердження відвагою, що її виявляє лірична героїня, викликаючи на герць найбільшу потугу земного світу – саму смерть. “Стать над тобою і кликнуть до бою / Злюю мару, що тебе забирає, / Взять тебе в бою чи вмерти з тобою, / З нами хай щастя і горе вмирає”³²⁶. І водночас, коли повернути ситуацію під ракурс “знеособлення”, бачимо тут навіть більше – відмову од власної суті, готовність віддати її викупною офірою за щось незмірно вище, аніж приватне існування.

Мотив сакральної жертви, так певно окреслений на індивідуальному рівні, дістає велике увиразнення у двох завершальних поезіях першої частини циклу, датованих 18 листопада. Образи Христа і його послідовниць – святої Вероніки (“Я бачила, як ти хилився додолу...”) та Марії Магдалини (“То, може, станеться і друге диво...”) – не лише “опирають” реальність життєтвору на універсальні основи, як це було раніше. Тут уже повністю знімаються риштування, і зображення у межах одного твору переводиться з профанного, земного часоплину в сакральний, вічний континуум поза простором і часом. Людина (а йдеться тут про всіх: героїв-персонажів, авторку і її коханого, читачів), образно кажучи, звільняється від впливу земного тяжіння і втрапляє в обладу вічного, де все можливе й важливе і нічого не втрачається, не зникає.

Органічна єдність / співдія приватно-біографічного та універсально-творчого рівнів художнього потоку і забезпечує віршам Лесі Українки ту переконливу “вагоду”, що про неї мовиться у вимірах

³²⁶ Українка Леся. “Все, все покинуть, до тебе полинуть...” // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. І. – С. 259.

ідеалу. Поваб і поклик “неземної краси”, який так гостро відчував (та пропагував) і на який, як справжній митець, відповідав Е.-А. По, полонив душу і нашої письменниці. Її історія кохання стала тим найпевнішим “магічним ключем”, що допоміг вийти з індивідуального рівня реально-життєвого сюжету на всезагальні обшири вічних сенсів. У висліді – внутрішня духовно-світоглядна криза і коли не повна онова, то значна перебудова особистості, а отже, нова, зовсім незнана до того, якість творчості.

Напряма, яким рухався О. Олесь, видається посутньо іншим, якоюсь мірою навіть зворотним. Про його перші любовні захоплення (до одруження) напевне відомо тільки те, що вони були. Романтичні зарисовки юначих переживань своєю палкістю дорівнюють хіба що буянню фантазії, яка огранювала пориви нестримного жадання у барвисті рядки зізнань та посьвят. Поет (згадуючи Санта-яну) і не думає долати пристрасті, дошукуючись її джерел і сенсу, він просто не бачить у цьому доцільності. Навпаки, їй потрібно піддатися, адже то дієвий спосіб, поклавшись на волю течії, пізнати чарівну країну кохання. Найбільша цінність такої мандрівки – вона сама: встигай тільки нотувати “подорожні враження”. Отже, не дивно, що у ранніх творах так багато “зафіксованих” митей блаженства – легких, дотепних, чарівливих формою, але одновимірних чи, скажімо так, одновекторних суттю.

Ідеал Олесь, коли на початках творчого шляху вже можна оперувати такими категоріями, – це вимріяна постать юної діви, дами, принцеси з прекрасної легенди; от хоч би як у вірші 1904 р. під голосною назвою “Любов”. Її, принцеси, поява (вихід з палацу) зачаровує, змушує трепетати не лише закоханих у неї лицарів (утім і лицаря-трубадура – автора твору), а й цілий Божий світ. Усе довкруз, навіть квіти і зорі, схиляється у захваті, а “...тільки ти в кімнату підеш з ганку, / Погасне тихо й журно свято скрізь, / А хмарна ніч проплаче аж до ранку / Дощем рясним невітшних сліз...”³²⁷. Такого образно-емоційного ряду творів у палкого юнака чимало. Тому їхній аналіз не видається перспективним у націленості на авторську еволюцію. Дещо загониште, хоч в цілому слушне міркування, щоправда неправомірно поширене на всю інтимну лірику митця, висловив М. Рудницький: «Олесь, співаючи про кохання,

³²⁷ Олесь О. Любов // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. І. – С. 64.

має тільки за тло рідний краєвид, бо всі його почування такі загальні, якби він писав поезії для закоханого друга. Не є це кохання ані якоїсь доби, ані якихось точно означених людей із усіма їх людськими прикметами: темпераментом, смаком, примхами, переконаннями. Олесь не відрізняє жінок як індивідуальні особи, а має у своїй уяві “ідеал”, наче яку статую богині, якій складав дитирамби»³²⁸. Подальші, як завжди, велемовні розумування шановного професора стосуються універсальних рецептів того, як треба, а як не треба писати. (Чомусь у його власній художній практиці вони спрацьовували украй рідко). Проте схоплено тут і дещо суттєве. Зокрема схильність автора, котрому увіч бракує уміння обробляти реальний досвід, до поетизації абстракцій. А це аж ніяк не виводить на омріяні “вершини загальнолюдських проблем”; навпаки, зводить працю митця до, може й барвистих, а проте порожніх “виспівувань” усім відомого.

Не такими нищівними в оцінках, та все ж надміру суворими сприймаються й міркування неокласиків. Коли, приміром, Филипович пише, що «різких переходів, справжньої “трагедії серця” дошукатися важко в поезіях [Олесь], оповитих не гострою тугою, а м’якою журбою, в мелодіях, що не крають душі, не викликають бур і пристрастей, а краще хочуть заспокоїти, розрадити», то з цим, хоч і умовно, ще можна погодитись. Але висновок про те, що «“дух музики” – мрійно-задумливого романсу – панує і обмежує ліричне коло тем і настроїв цього “майстра півтонів”»³²⁹ виглядає далеко не повним. І ось чому.

Любовна лірика “Журби і радості” не така одноплщинна, як видавалося Филиповичу, що взяв у роботу над темою чомусь тільки названу збірку. Направду обіч і навіть поруч елегійно-романсових тонів та образів розвиваються інші, куди глибші. “Шаблонова”, як видавалося критикам, постать замріяної діви, оповитої романтичним флером “м’якої журби”, має своє доповнення, а згодом продовження і навіть противагу (хоча таки не протилежність) у постаті світу, вкрай далекого од світського салону. Світ цей, додамо, увіч ближчий поетові, аніж соціальні верхи, презентовані колами рафінованої інтелігенції, куди він також не те щоб над усе прагнув, але не проти був увійти.

³²⁸ Рудницький М. Олександр Олесь // М. Рудницький. Від Мирного до Хвильового... – С. 244.

³²⁹ Филипович П. Олесь... – С. 211.

Образ русалки з'являється одночасно з образом прекрасної панни, а отже, дуже рано. З'являється, що варто відзначити, аби лишитися назавжди. У вірші того ж, що й цитована "Любов", 1904 р. поняття це вживається власною назвою та ще й у дуже цікавих конотаціях і контекстах. Утім, зачин твору витримано у традиційних, сказати б, баладних тонах, що відповідає народним уявленням про взаємини людини з потойбічними силами. Ліричний герой / автор (оповідь ведеться від першої особи) потерпає від незборимої туги за чарівною дівчиною, котра єдина уміє розрадити його "сумлихо". Відверто про це не мовиться, але читач розуміє, що причиною кризового стану – неспромога жити чимось іншим, аніж почуттями до коханої, згадками колишніх і мріями про майбутні стрічання, миті блаженства, які вони дарували.

Тільки після докладного самопредставлення у формі відвертих душевних звірянь юнак наважується, хоч і штрихами, подати портрет тієї, котра полонила його уяву, ба більше – заволоділа життям. І починає він з головного:

О моя Русалко з кров'ю крижаною,
О моя Русалко з божою душею,
Все візьми у мене, все, що серце схоче,
Тільки знов верни ти незабутні ночі,
Знову сядь ти поруч янголом зо мною,
Ніжня Русалко з русою косою³³⁰.

Коли прочитати уривок у відповідності першоджерелам, тобто фольклорним маркерам образу, то можна знайти чимало прикрих недоглядів. Але наразі цікаво не як це зроблено, а чому. Адже важко припустити помилку через незнання, бо ж письменник, що вийшов з народної стихії, був-таки добре обізнаний з рідними традиціями й віруваннями. Тоді чому ж Русалка з холодною, мертвою кров'ю – істота демонічна, та й наділена божою душею, якої у неї бути не може? (Слово "Бог" і похідні від нього Олесь, як правило, пише з великої літери, а тут – виняток). Більше того, її надаровано святістю, фактично, дорівняно горнім силам – янголам. Що це – блюзнірство, літературний прийом, авторська сваволя?

Частково поясненням може правити і поетична стихія, що нею пойнятий митець слухняно простував за логікою сюжету: закоханий

³³⁰ Олесь О. "О моя Русалко з срібними речами..." // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 160.

в істоту потойбіччя герой мимоволі (або зі злої волі нечистого) сакралізує кохану. Але це дає тільки відповідь, як усе зроблено – свідомо. Навіщо ж це робилося, зрозуміти вдасться, лишень заглянувши у задзеркалля образу – підсвідомість.

Уже відзначалося, що русалка постала своєрідним доповненням ідеалізованої “світлої панни”, власне рекомпенсантою тих її самовиявів, що надаються до маркування як темні. І найменше це стосується низу, тілесного. Любовна лірика Олеся (і це дивувало ще сучасників, які знали його аж ніяк не анахоретом) майже позбавлена еротизму, зокрема того, що називають поетикою тіла. Найбільше, на що зважувався автор, – то поетизація русалчиної вроди у таких її цнотливих виявах (називаємо вірші), як “Твої очі”, “Косі твоїй” тощо. Щоправда більше він собі дозволяв у творах явно не розрахованих на друк (та ще й чи надрукували б їх?) і збережених, очевидно, далеко не повністю. Відомо ж бо, як щедро він роздаровував свої вірші-автографи, особливо жінкам, до яких мав симпатію.

“Темний” образ русалки притягував іншими, для митця куди глибшими сенсами, стрижневий з яких можна означити в термінах аналітичної психології К. Г. Юнга. Його концепція архетипу Аніми, жіночого складника чоловічої душі, що у світі візій-реалій увиразнюється хтонічними істотами на кшталт міфологічних, передбачає актуалізацію ще й творчого начала. Пойнятий такого ядра образами-візіями Олесь, вочевидь, більше злякався, аніж захопився. І тому вже у процесі рецепції напів, а чи цілком свідомо почав обробляти – фільтрувати й адаптовувати отриману в такий незвичний спосіб інформацію. Її потік майже у чистому вигляді зберегла ще одна поезія 1904 р. з примітною для автора назвою “Восени”. Сюжетно це свого роду спроба діалогу, де провідною є партія “сусідки-незнайомки” (!), котра повсякчас перебуваючи “за дверима” (!), закликає / заклинає коханого – ліричного героя. У її болісно настійливих “стогонах-квиліннях” відлунюють і благання, і розпука, і обіцянки:

О прийди, прийди, мій милий,
Я розвію смуток твій,
Поцілунками зогрію,
Сон ясний тобі навію,
Повний тиші, повний мрій [...]
О прийди, прийди, самотній,

Як самотня я сама, –
В мене теж, як і у тебе,
Друга вірного нема.
Страшно, страшно! дні минають
Без проміння і тепла,
І страшна, як смерть, самотність
Тут гніздо своє звила [...] ³³¹.

Тема самотності – всеосяжної, космічної, справді якоїсь невідрадної – вирішувалася у поета пошуком ідеальної повноти, наповненості Іншим. Здолати нестерпну, як у “сусідки-незнайомки”, безпорадність, покинутість у непривітному світі можна через віднайдення спорідненої душі й поєднання, злиття з нею. Звідси й поняття ідеалу, що у нім він воліє бачити тільки світло. А усі темні “еманації”: хіть, протрації, самогубчі потяги, божевілля – намагається пояснити / прояснити у той спосіб, що старанно ретушує, окультурює, раціоналізує їх. (Слід визнати, робить це для власної свідомості, головню психіки, доволі успішно; і тут поперед усього – внутрішня злагодженість, гармонія, комфорт). Робота ця, а чи боротьба мала перебіг у внутрішньому світі автора і більш-менш зримо відбилася у небагатьох поезіях. Та й ті безпосередні свідчення довгий час лишалися надбаннями його архіву. Привертають увагу два такі твори, написані, як виглядає, під одну пору.

Ліричне звернення-посвята “Косі твоїй” тільки заголовком належить заявленому жанрові. Насправді це проникливий і напрочуд живий навіть не опис – зліпок, відбиток з “побаченого”. Так, наче поет, не особливо й дошукуючись художніх засобів, відтворює навич спостережене дійство, цілковито зберігаючи, проте, всю його таємничість, сакральність. Сюжетно – це відомий у фольклорі “вихід русалок” з ріки, але не у бучні ігрища-оргії, а, і це оригінальна інтерпретація, для тихої, скорботної, бо з сумними піснями й слізьми, роботи – брати льон. Можливо, тому вони в Олеся, через порівняння, знову янголами. Ключовою тут остання строфа, адресатку якої встановити не просто: “Срібними гребнями пряжу злотистую / Журні русалки чесали поволі... / Знали вони, що дочасно посічена / Буде коса твоя бідна в недолі” ³³².

³³¹ *Олеся О.* Восени // Там само. – С. 142.

³³² *Олеся О.* Косі твоїй // Там само. – С. 605.

Великою є спокуса “запроектувати” твір на особу нареченої автора, бо ж рік написання – то рік одруження з Вірою Свадковською. І сімейне життя багатьма випадками потвердить поетичне провіщення. Але у справжнього митця біографічний рівень тут тільки одна з можливих граней існування художнього образу. У цім вимірі його конотації значно ширші, ген аж до фігури-символу, витоки якого у несвідомому. Як химерно перепліталися в уяві поета ці два амбівалентні – темний / світлий – контури жінки, засвідчує вірш того ж, що й попередній, року. Твір цей можна вважати незакінченим, точніше не до кінця випрацюваним, адже, і це унікальний для сугестивної Олесевої манери випадок, він повертався до роботи над текстом ще й 1909 р.

Підхоплюючи задану в “Косі твоїй” тему ліричної посвяти, можна увиразнити “профіль” адресатки у дещо несподіваний, навіть дивний спосіб – через Я-автора. Цього разу в художньому дійстві він присутній не зовнішньо, роллю спостерігача, а центральною постаттю, так би мовити, генератором зображень і сенсів. І це вкотре підтверджує намисливість, внутрішньо-фантазійну / візійну природу оповіді. Уже вступною строфою “заплетено” її (оповіді) химерну тканину містичних, іншого слова не дібрати, метаморфоз, структуру, ба й загальну направленість яких годі утямити без “занурення” у психологію несвідомого. «Ти днем була... Як день, ясна і мила, / І думав я: “О, вічно грій, світи...” / Аж враз ти коси розпустила, – / І стала нагло ніччю ти», – те, що з’являється з-під його пера, приголомшує самого автора аж так, що “отямитись” він зуміє тільки у другій і, частково, третій строфах. У них бачимо такі звичні “живописання” природи, яка резонує у лад з виявленням почуттів героя. Але “звична ідилія” триває недовго, бо “Не знаю, що сталося зо мною... / Ось стіни... рідна ти... о ні! о ні! / Дивись: над озером, над срібною водою / Сидить русалка у півсні”. Зрозумілий, звично-осяжний світ свавільно і повсякчас розпадається, виломлюючись зі своїх “стін”, хай яких зусиль автор докладає для його збереження. От і образ коханої, рідний і милий, роздвоюється, витягаючи звідкись з потойбіччя, “зі-споду”, щось протилежне, але... знайоме. “Щось”, до чого треба озватися, звернутися, тому пряма мова: “Русалонько, голубонько! Не бійся, / Дай рученьку, не плач... схились... / Я не страшний... приглянься

і засмійся... / Ну, так... ну, так... Я знав тебе колись”. На диво й всупереч фольклорним канонам, герой зовсім не боїться демонічної істоти, більше того, мусить заспокоювати її страхи, підставою для яких, врешті він у цьому зізнається, їхнє давнє знайомство.

Якщо прочитати епізод буквально, то його легко узяти хрестоматійним сюжетом зведеної зрадливцем дівчини, що через самогубство (утоплення) стала русалкою. І знову варто заглянути далі. Туди, де за традиційним образом криється архетип Аніми, який, повторимося, “відповідає” (а в Олеся безпосередньо) за творчість. З її появою, автор опиняється у чарівному, прекрасному світі. А викликаючи магічний образ, оприсутнюючи його, він сам набуває магічної сили творити такі світи. І не дарма, коли звичайна, рідна і, додамо, реальна кохана бере гору, то розбиває, руйнує всі чари, повертаючи героя до буденності: “Сміється хтось... Це ти?! Смієшся з мене! / І не русалчина рука... / Де ж темний гай, де ж озеро зелене / І ніч ласкава і [легка]?”³³³.

На ідею “інфернального” походження творчих енергій Олесь інтуїтивно вийшов значно раніше, ще 1904 р. І вже тоді вона отримала своє несвідоме доповнення, точніше органічне завершення, у тріаді мистецтво / любов / смерть. Фінальна строфа вже цитованого вірша вказаного року, де відбито “преображений” присутністю Русалки-янгола світ, підтверджує це з усією очевидністю:

Стануть тихо віять пахощі майові,
Стануть знову литись співи соловйові...
Ти почнеш казати, як на струнах грати,
А у мене серце буде замирати...
І коли зомліє від твоєї ласки,
Смерть для його буде кращою від казки³³⁴.

Сприймаючи творчість засобом протистояння екзистенційній самотності, приреченості людини, її покинутості на саму себе, поет, як було показано у підрозділі 2.1, не наважився піти з цією зброєю супроти смерті. Точніше – у смерть. Він радше згоджується їй піддатися, тобто узяти як даність (хоча це поперед усього літературний прийом), аніж *пережити* усвідомлено і прийняти як знання та

³³³ Олесь О. “Ти днем була...” // Там само. – С. 605–606.

³³⁴ Олесь О. “О моя Русалко з срібними речами...” // Там само. – С. 160.

потугу. Цей механізм, із певним доважком, працює й у вимірі любовних стосунків. Природу взаємозалежності, взаємопроникності, а то й химерної переплетеності двох граничних виявів людського ще з античності, як відомо, було представлено ідеєю єдності ероса й танатоса. Кохання, зокрема й у фізичних своїх виявах, це наближення до скрайніх меж буття, одчайдушно гостре – “з журбою радість” – осягання його суті: у собі, собою і поза себе. Чи не мав почуватися ув’язненим або принаймні загнаним поміж цими полюсами Олесь-ветеринар на бійні, де щодня бачив смерть (рокував на неї інших істот) та Олесь-коханець, герой численних романів (адюльтерів?), де палкі обійми і збурена кров мали б повсякчас нагадувати про найміцніші обійми найпристраснішої з коханок і пролиту нею кров?

Мабуть, це переживалося особливо болісно ще й через не вміння, не можливість це собі пояснити, а отже, вибачити. (Хоча поняття гріха навряд чи буде в усьому доречним). І коли навіть прийняти ці конотації, то хіба покаяння і покара за тілесний переступ мала б набирати форм цілковитої серафічності слова, куди він зумисне (!) не пускає свого приватного досвіду і найінтимніших переживань. Чи робить це дозовано, у завуальованій формі. Якщо бачити у цьому спокуту усвідомленої провини, то вона, спокута, якась не зовсім справжня, навіть лицемірна, адже не проговорена. У проекції ж на читача – щоб його не спокусити, не розбестити, – то лицемірство подвійне: перед собою і перед словом. Тоді ситуацію слід обернути і трактувати від зворотного: можливо, це самè слово, мистецтво карає свого обранця за страх і не бажання бути собою, бути справжнім.

А може, це був не ескапізм, а пошук. І пошук, зважаючи на результати, не зовсім вдалий. Адже зустріч з коханою, що її, кохану, цілком доречно назвати містичною, – теж шанс і велика можливість, яку відкриває для себе поет у протистоянні зі світом. Однак і тут він зупиняється на порозі, так і не наважуючись ступити далі. Чи, коли перейти на вербальний рівень, виявляє фатальну, як згодом з’ясується, нечулість, глухоту, до того, що мовить для нього. От як у вірші “Твої очі”: “Так дивиться чудно душа моя бідна / В таємную душу твою / І щось мені каже, щось хоче сказати, / А я її слів не вловлю”³³⁵.

³³⁵ Олесь О. Твої очі // Там само. – С. 199.

Діалог, на якому і Олесь полюбляв вибудовувати свої одкровення, має в поезії Лесі Українки, як би це приблизно не звучало, живу підоснову, реальне опертя, а не лише літературно-стилістичний каркас. А ще, окрім зовнішнього, є тут не менш драматичний і животрепетний внутрішній конфлікт. Конфлікт поміж раціо (устама, що озвучують актуальні, відомі істини) та емоціо (серцем, яке прочуває, знає щось інше – присутніше і глибше). І лірична героїня / авторка – за всього свого житейського і філософського прагматизму – іде за другим, бо відчуває: там правда. Тоді як її колега, що свідомо раціоналізував фікцію (русалка – таки образ збірний, не прив'язаний до реальної особи; і в цьому-то й річ), прийняв її, фікції, адаптовану під реальність, скорельовану з нею узвичаєність, умовність. Тому й відгуку на свої звернення не дочекався – не розчув, не втямив. Бо як можна розмовляти з тим, у кого не дуже й віриш, чиє існування, хай і не твердо, не повсякчас, але ставиш під сумнів?

Інакше з Лесею Українкою. Вона наслухає не тому, що сподівається почути, а чує, бо на це нема ради, бо інакше ніяк: це сильніше за будь-що, навіть за власну незламну волю. А визначальною тут стає певність, що це можливо, більше того, що так і повинно бути. Авторка відверто зізнається, що з усіх сил і усіма приступними засобами намагалася збутися цього стану, вийти з діалогу. Проте ні товариські забави і розривки, ні забуття сном, ні потужна зброя творчих практик, що завжди діяла безвідмовно, не запевнюють сподіваного безгоміння. Понад те і всупереч усьому: «Голос любого привиддя / Бринить тужливо з дивною журбою: / “Я тут, я завжди тут, я все з тобою!”». І вона мусить відповідати, бо «Кожний раз, як стане він бриніти, / Тремтять в моєму серці тії квіти, / Що ти не міг їх за життя зірвати, / Що ти не хтів їх у труну сховати, / Тремтять і промовляють враз зо мною: / “Тебе нема, але я все з тобою!”»³³⁷. І відповідь ця (а іншої бути не може) – у тих же регістрах, дослівно і domeжно, тими ж тонами й сенсами, що й звернення. Це суттєво, це навіть понад усе (умови, логіку й здоровий глузд), адже уможлиблює сам діалог, його рівноцінність і повновартість.

³³⁷ Там само.

Чому ж так настирливо (але не нав'язливо, тут важить різниця) бринить голос коханого? Що це має означати: осторогу, заклик, лихі провістя? Насправді нічого темного, то більш загрозливого, на що одразу покладає акцент помислива й полохлива людська натура. Леся Українка була іншої вдачі, але навіть не в тому річ. Найстрашніше, що могло б це означати (поклик мертвого за собою), ні злякати, ні здивувати її не в силі. Ще за життя коханого вона виявляла готовність піти з ним (або й за нього) у безвість. Але цього не сталося, під яким би оглядом не брати слово “безвість” – прямим, як небуття, чи переносним, як непам'ять, невідомість³³⁸.

Значно цікавіша причина, з якої цього не сталося. Її теж розкрито у звірваннях літа 1901-го: “Ти не хтів мене взять, полишив мене тут на / сторожі...”. Поезія, написана, як і попередні, 7 червня, має суголосні їм емоційні обертони, образну систему, навіть ритміку й колористику. Але кожен інший вірш додає важливих деталей у розкриття характеру пережитої трагедії. Отже, іти за собою заборонив коханий. Саме він закликає, спонукає жити далі, даючи коли не сенс, то принаймні привід для цього: “Ти мені заповідав скрасити могилу твою / В білий мармур, і плющ, і криваві осінні рожі, / Ти мені заповідав носити жалобу мою / Так, як носять в легендах царівни мовчазні, / хороші”. І поетеса, вірна слову й обітниці (про яку трохи нижче), мусить виконувати цей заповіт. Хоч би як важко було, вона не має права відступити, скинутись, забутись. Бо це вже навіть не обов'язок, хоча і обов'язок теж, – це покликання, приділення, доля:

Ох, як часто мене опановують сні зловорожі,
Сниться все, що я голову радо на страту несу,
Але то тільки сні, – я повинна стоять на сторожі,
Бо мені заповідано в спадок жалобу й красу,
Білий мармур, і плющ, і криваві осінні рожі...³³⁹

Успадковані “краса” як згадка / пам'ять і “жалоба” як її свідчення / підтвердження стають складниками тієї великої обіцянки, що вперше прозвучала у “Твоїх листах...” і символом якої – блакитна троянда. Це на правду велика клятва і воістину царський дар

³³⁸ Феномен смерті (у спробах людини і письменниці протистояти / взаємодіяти з нею) свого часу було розглянуто окремо. Див.: Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка // Слово і Час. – 2010. – № 8. – С. 55–71.

³³⁹ Українка Леся. “Ти не хтів мене взять...” // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 270.

(невипадково ж у віршах з'являється образ царівни, королівни як внутрішній самовияв ліричної героїні / авторки). І тут варто знову звернути увагу на образ-символ квітів, який виступає опорним і наскрізним у ще одному вірші, написаному 7 червня.

У нім поновлено, точніше продовжено, містичний діалог з коханим. Письменниця згадує його прохання прикрасити домовину серпанком і живими, обов'язково живими! квітами, бо ж він “так любив красу”. І, що було в її силах, вона зробила, знайшла у непривітному Мінську (Мержинського ховали 5 березня) все, що могла дати “скупа весна” того “скупого краю”. Але це, звісно, тільки незначна частинка обіцяного, тільки зовнішнє, матеріальне. Недарма ж вона називає ці перші весняні квіти, що пішли в землю разом із тілом небіжчика, “мертвими”. У її ж владі незмірно і неймовірно потужніші сили. І хтозна, чи не дорівнюють вони можливостям безсмертних богів:

Квіток просив ти? дам тобі їх більше,
Ніж та ворожая весна дала,
Весна та люта, що тебе забрала.
Я дам живих квіток, зрошу їх кров'ю,
І заблищать вони, немов рубіни, –
Не так, як ті бліді, убогі квіти
Весни лихої, – і не будуть в'януть,
І в землю не підуть, і не умруть³⁴⁰.

Це ключовий пункт усієї ліричної драми, що нею постає “цикл Мержинського”. Обіцянка створити новий світ замість утраченого земного, здійснюється тут і тепер. Вона втілюється фактично кожним рядком, кожним віршем. Бо ж у них палким, одуховленим (натхненним Духом) словом назавжди закріплюється образ коханого. Бо слово, як і кохання, сильніше часу, забуття, смерті. Певно, саме такого виміру поезія, що, утім, вже не є тільки літературою, може відповідати означенню “схопленої миті”, затриманої в ідеалі вічності. Г.-Г. Гадамер під цим оглядом має дуже цікаву, сказати б, не лише філологічну, а й онтологічну теорію. За нею «Справжній вірш є переживанням близькості, причому ця близькість тримається тільки на самому вірші, тій мовній формі, в яку він втілюється. Але яка і чого близькість? З чим ми в ньому стикаємось? Наші спроби його зафіксувати свідчать про те, що воно від нас вислизає, що воно є

³⁴⁰ Українка Леся. «“Квіток, квіток, як можна більше квітів..”» // Там само. – С. 271.

минушим. Фундаментальним здобутком нашого досвіду, як істот часових, є фактичність того, що всі речі ми втрачаєм, що наше життя вицвітає і починає мріти у все дальших спогадах вже майже нереальним. Але вірш не вицвітає. Поетичне слово інколи зупиняє час. І те “написане” є не тільки обіцянкою, не тільки обітницею, але й мовленням, в якому воно розіграє своє власне тепер. З цією силою поетичного мовлення прямо можна зв’язати покликаність поета»³⁴¹.

“Переживання близькості”, на якому акцентує Гадамер у взаємоперетині внутрішніх сенсів художньої реальності, стосовно Лесі Українки має не менш суттєву особисто-біографічну підоснову. Це і надає їй дійсно “зупиненому”, а не застиглому, зафіксованому часові такої особливої глибини й переконливості, що лишень і може дати конкретика увіч осягнутого, пережитого реально, а не уявно, через фантазію, хоч би якою невичерпною та була. Справді, покликання поета – словом “вичаровувати” світ, засвідчувати його наявність употужненням існуючих і творенням нових сутностей у найвищих духовно-чуттєвих регістрах. І мова тут, мабуть, як ніяка зі стихій, чутлива до “стану і статусу” свого обранця. Його готовність і самопосвята служінню виступають запорукою, рівною тільки відданості ідеалам, що їх прийнято означувати вічними. Єдино у мові й мовою наша письменниця шукала захисту від фатальної минушості існування, яке значення й значущості дістає лиш через переведення у статус буття. І її стихія / муза / мрія, на яку покладалося останню надію, згадуючи рядок іншого вірша, не зрадила, не підвела. Сама авторка почала це розуміти вже у часі, в процесі творчості, коли образ коханого отримував все нові й нові “закріплення”, точніше навіть закарбування у найміцнішому з матеріалів:

І ти знов оживеш в вінку живому
Живих квіток; ілюзії серпанок,
Серпанок мрій моїх тебе скрасить,
Та не закриє, будеш ти сіяти,
Як промінь сонця в мареві легенькім,
Що стелиться по золотому полі.
Нехай собі минає рік за роком,
Нехай мій вік уплине за водою,

³⁴¹ Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини... – С. 221.

Ти житимеш красою серед квітів,
Я житиму сльозою серед співів³⁴².

Очевидно до абстракції спрощеною виглядала б думка, що лишень через пережиття смерті вдається досягнути ідеальне кохання, понад те – зберегти його назавжди, у вічності. А все ж досвід Лесі Українки, який би зі складників, містичний чи реальний, не узяти, означає етапи саме такого шляху. І навіть більше – засвідчує інтенсивність духовно-світоглядного розвою у таких величинах, відповідників яким годі знайти в узвичаєних категоріях. Дивоглядна річ (і знову не уникнути обертонів тривіальності), але з’ясовується, що можна жити – відчувати і творити – навіть на піку, на межі, що, вочевидь, і є справжнім життям.

“Зникнемо і присмертне буття”, над феноменом якого так багато міркував Б. Паскаль, – не єдина реальність, на яку приречена людина. Навпаки, це тільки її найнижчий рівень (щоправда для більшості він і єдиний), який необхідно перейти, аби звільнити душу від тягара минулості. Потрібно все пережити або, кажучи словами Лесі Українки, “витримати з честю”. А все переживши (і найстрашніше, і найтрагічніше) можна навіть бути щасливим. Проте щастя це щастям постає тільки для посвячених, тих, кому особистий досвід відкрив надособисті виміри того, що за межею видимого, – абсолютної реальності. Найкраще на матеріалі європейської поезії це показав Д. Сантаяна. “Історія нашої любові, – пише філософ, – це увічнення нашого діалогу з божественним, нашого спілкування з небесами. І не біда, якщо ця історія може видатися нам трагічною. В якомусь сенсі будь-яка земна любов трагічна, бо істота, котрою, як нам здається, ми володарюємо, не є істинним і кінцевим об’єктом нашої любові; ця любов, зрештою, має піднятися над частковістю цього фантома, що постійно зникає і змінює контури та кольори. [...] Однак навіть найнещасніша любов не може зникнути безслідно. Можливо, для неї набагато важливіше не вгамувати спрагу, а відкрити нам об’єкт вічного поклоніння; тоді душа, звільнена від ілюзій, повсякденного життя, неухильно і рішуче спрямується до абсолютного блага”³⁴³.

³⁴² Українка Леся. «Квіток, квіток, як можна більше квітів...» // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 271.

³⁴³ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 142.

Описану практику важко назвати узвичаєною. Такою вона була хіба для митців та й то, як показується, далеко не всіх. Приватна любовна історія рідко стає історією любові, котра у ній (історії) залишається назавжди, адже свідчить не тільки про конкретного автора, героя свого сюжету. Це ще й обов'язково розповідь читачеві – до якої б епохи той не належав – про нього самого, розкриття тих скарбів, що криються у його душі й у неосяжності світу, який спрощують і спотворюють умовності видимого. Динаміку пережитого Лесею Українкою можна описати у категоріях дедуктивного ланцюга, коли через часткове поступово, але неухильно людина виходить на розуміння цілого. Яким грандіозним у повноті й всеосяжності новонародженого, нововідкритого мало постати перед письменницею буття; як виразно у ній вона мусила затямити своє місце, упізнати своє покликання. Свідченням цьому, тобто цілковитої відданості служінню абсолюту, є уся її подальша творчість.

Наскільки важливим на цій шляху (і чи не єдиною запорукою виходу на нього?!) є особистий досвід, показує “історія” О. Олеся. Уже згадувалося його духовне поступування як вироблення через абстракцію свого ідеалу й спроби поширити, точніше “приміряти” знайдене на реальну жінку / жінок³⁴⁴. А що жодна з них ідеалу не відповідала, то пошук закрюювався (і таким, зрештою, зробився) на вічний. І митець коли не прагнув цього від початку (бо ж яке безмежне поле для творчості!), то з радістю прийняв згодом; мабуть, і не свідомий загрози нескінченності кола, тобто, якщо говорити про художні виміри, вічного повтору. Розгорнутою метафорою такого переходу, і знову на улюбленому фольклорному матеріалі, постає вірш “Раз в майову нічку...”, що сюжетно

³⁴⁴ Сучасники О. Олеся із розумінням, а то й захватом сприймали його романтичні історії та пригоди, списуючи такий стиль життя на особливості, ба навіть потреби творчої натури. У спогадах, і не тільки чоловіків (!), можна знайти чимало свідчень засвоєної псевдоромантичної істини, що, мовляв, “поет, аби бути у робочому тонусі, повинен повсякчас закохуватись”. Ось що пише, приміром, Ю. Тищенко: “поет у родині лише спочивав у хвилини після фізичної або душевної втоми. Дружину й сина він любив безмежно, але часу приділяв їм дуже мало. За своєю вдачею він був людиною, яка вічно кудись поривається, шукає нового оточення, нових зустрічей, нових вражень. [...] Його любили всі ми, та найбільше симпатизувало йому жіноцтво. Багато з-посеред них потай зітхали, і під час зустрічей з ним не одна, зашарівшись, видавала свою таємницю. Це ставало багатим матеріалом для його лірики. Взагалі треба сказати, що Олесь творив тільки тоді, коли був кимось захоплений...” // *Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей...* – С. 82.

є оповіддю про пошуки закоханими цвіту папороті. Стереже її “люта й навісна баба-доля”, одяг якої у крові (!) ліричного героя. Коли омріяний скарб уже був зовсім близько, майже в руках, його охоронниця прокинулася, розбуджена поцілунками необережних коханців. І все, що їм лишилося, – то тільки гнатися (і, як підкреслено, гонитва ця нескінченна) за долею у марній надії здобути щастя. Але ж насправду їхнє щастя, справжнє, істинне (а не “злото й лаврові вінки”, тобто гроші й слава) – у них самих, у їхніх стосунках. Та засліплені жадобою реального, герої цього не помічають (і навряд чи уже потребують).

Історіям людей, які не вміють любити, не можуть або не хочуть, з різних причин, цьому посвятитися, Олесь віддав належне сповна. У них, звісно, є свій драматизм, навіть з нотками трагізму. Але все це таке житейське, таке звичайне, що цікавим може бути лише в аспекті т.зв. утрачених ілюзій та можливостей на підступах до справжнього (показовими є поезії “Хто нам казати не давав...”, “Минуло два роки, – і нудно їм стало...”, “Одну я любив за веселість...”).

Відчутно глибшими є ті речі, де поет спочатку несвідомо, а потім усе певніше починає виходити на інші, вищі виміри буття, де чуття і пристрасті є лишень видимим, зовнішнім і вже тому не головним його виявом. Такі твори з’являються від початків творчого сходження і, як усе найкраще у цього автора, також є вислідом особливого різновиду “вибухів” натхнення. Але його годі порівняти хоч би й з тією вітальною сугестією, що вирізняє мажорні пеани про любов перших збірок. Власне тут інтуїтивно, підсвідомо він починає розуміти, що кохання – це не тільки свято щасливих зустрічей, сокровених зізнань, пестоців. Екстатична енергія творчого заряду знаходить на диво тиху розрядку у віршах, емоційно-образна строгість яких глибинно кореспондує з ідейно-сенсовою багатозначністю. Ось одна з найраніших поезій (1904 р.), несподівано зріла, як на безжурного юнака:

Ти знов прийшла, щоб всі чуття холодні
Вогнем страждання запалить,
Ти знов прийшла, щоб всі страшні безодні
Душі моєї розбудить...
Ти знов прийшла, щоб кинуть на поталу
Весь світ чуттів і дум моїх,

Щоб вічно я страждав по ідеалу
І досягнуть його не міг³⁴⁵.

Звісно, такі тексти, і то не лише через їхню спорадичність, можна узяти (до слова, критика так і робила) поривами екзальтованої душі, ідеалізацією узаємин з досконалою жінкою, на появу якої очікує ліричний герой, імпульсивністю, мрійливістю тощо. Усього цього дійсно більше, ніж досить. Але є там і ще дещо, мабуть, найсуттєвіше. Хоча й дуже обережно, але можна це означити тугою за абсолютом, прочуттям його неосяжності й недосяжності в умовах земного тяжіння. Зрештою, відкриттям кохання як, по суті, єдиного для людини способу пізнати незвідане.

А ще кохання – то ідеальна комунікація на рівні найтонших субстанцій – духовних. Та ось тільки цілковита єдність, спорідненість, злиття душ навряд чи й можливе тут, за життя. Тому й з’являються в поета, як це називалося, химерні фантазії, де зрозпаченому героєві мріється звільнення від тягара земних оболонок, зокрема й тілесної. У вірші 1905 р. “Чому з тобою ми не хвилі?..” закохані то поринають у морські глибини, аби розчинитися у правічній стихії, то злітають у небеса птахами, аби звідати насолоду ефіру неторканих високостей. Та, зрештою, умовність цих увіч нездійснених прагнень, задана, до речі, уже першим рядком, “закріплюється” фіналом, де з’ясовано головну причину невдачі: людині годі збутися, коли дослівно, “забути” своє минуле, тобто своє приділення. Воно завжди й довічно, як доля, як прокляття, з нами, поки ми є собою і не здатні поза себе вийти.

Цієї доглибної туги закоханих душ не в силі утишити, тим більше погамувати навіть мистецтво. Воно, як здається, у автора є незамінним поперед усього для сублімації душевних мук і їхньої глорифікації. Тому в багатьох творах співи ліричного героя або не зворушують, точніше не розраджують його обраницю, самозаглиблену, заховану, як у мушлю, в свою печаль (“Люблю її, зову своєю...”), або, як у нижче наведеному, просто видаються марними:

Зустрітись, щоб зразу розлучитись,
Щоб бідне серце отруїть,
Щоб більш ніколи не зустрітись
І вічно втратою болить.

³⁴⁵ Олесь О. “Ти знов прийшла...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 60.

Зустрітися, щоб скрізь тебе шукати,
Для чогось жить, не маючи мети...
Складать пісні тобі і знати,
Що їх повік не вчуєш ти...³⁴⁶

Поняття ідеалу й щастя – його своєрідної еманациї, тільки й доступної людям, – в автора цих, назвемо їх з огляду на першу книжку, “журливих” віршів незмінно пов’язане з розумінням дочасності, минущості, власне, миттєвості осягнення довершеного. Кажучи словами Лесі Українки, “щастя – то мить”. “Радісні” вірші збірок підносять і смакують насолоду пережиття цих митей, славлять те, що вони були; без особливих засторог, побоювань чи рефлексій. Це насправду чиста радість буття. А необхідної повноти вона набуває лише з усвідомленням ще й інших, куди вагоміших, складніших і “темніших” вимірів. Такі, дуже болісні для себе відкриття Олесь робить спорадично, здається, що й не дуже охоче. Однак, і це найважливіше, не робити не може. Але може змінити, скорегувати, притишити (про що уже йшлося у інших контекстах) свої реакції.

Страждання – плідний, чи ненайбільш плідний ресурс для творчості; а все ж “марно” страждати поет не бажає: і як людина, бо це важко, і як митець, бо ж навіщо “пісні”, які не матимуть слухача. Тому й шукає способів – ні, не подолати чи збутися його, тоді він дійсно був би малоцікавим, хоча й не останнім, мовляв Хвильовий, пересічним “співцем кохання” (і тільки), а контролювати і скеровувати. Щоб убезпечитись, щоб знати, чого очікувати. І тут перед ним два шляхи – однаково суперечливі й однаково вимогливі, щодо забезпечення / перевірки особистим досвідом. Окрім того, це дуже привабливі і, що не менш важливо, безпрограшні для чоловіка “варіанти”. І обидва Олесь апробовує на практиці.

Першим слід розглянути “сюжет”, що його Д. де Ружмон, дещо парадоксально, називає “любов’ю до кохання”. У центрі міркувань філософа ідея непереможного повабу забороненого кохання, стосунків, що є порушенням загальних правил, суспільних обов’язків та особистих зобов’язань. Хай до яких строгих чи, навпаки, поетичних означників удатися – інстинкт, шаленство, роман, адюльтер, зрада – основою для їхнього розгортання слугує глибинне прагнення людини, попри найсуворіші табу і небезпеки, скуштувати забороненого

³⁴⁶ Олесь О. “Зустрітися, щоб зразу розлучитись...” // Там само. – С. 126.

плоду. І тому незмінно “пристрасть означає страждання, щось, що треба терпіти, перевагу призначення над вільною та відповідальною особистістю (курсив мій – Р. С.). Любити кохання понад предмет кохання, любити пристрасть задля неї самої, від [...] Августина до сучасного романтизму, значить любити страждання і шукати їх. Кохання-пристрасть – бажання, що ранить та нищить своїм успіхом”³⁴⁷.

Перевагою цього “сюжету”, коли свідомо зробити його частиною свого життя (а зазвичай інакше і не можна, бо саме цього людина потребує), є знання того, що невід’ємним складником утіхи буде і страждання. Окрім вироблення певного захисного механізму, бо ж попереджений – то підготовлений, для митця це ще й потужний засіб само- і світопізнання. А ще це така цікава, бо справжня, пригода. «Без перешкод у коханні, – продовжує цитований автор, – немає “роману”. А відтак, ми любимо роман, себто усвідомлення, насиченість, розмаїття та розтягування пристрасті, її *crescendo* аж до катастрофи, а не короткочасний спалах. Погляньте на нашу літературу. Щастя закоханих хвилює нас тільки тому, що ми очікуємо нещастя, яке чатує на них. Ми потребуємо цієї загрози життю та ворожій дійсності, яка розлучає закоханих. Нас хвилює не безпосередній момент життя, а ностальгія, спогад. Безпосередній момент життя неможливо виразити, він не має чуттєвої тривалості, він – лише *мить* благодаті [...]. Інакше нас чекає ідилія поштових листівок»³⁴⁸.

Контроверсійну, та для творчої особистості слухну максимуму про те, що “щастя – це нудно”, зазвичай ілюструють рутинною сімейного життя, коли навіть шлюб з великих і взаємних почуттів зазнає криз, а то й катастрофи. Найбільш вразливими на такий диспаритет мрії та реальності, яка розмиває, спростовує і спрощує все життям, є натури тонко організовані, чутливі. Ось як прочитала цю “ситуацію”, спогадуючи Олеся, знана своїм умінням психологічного портретування Н. Королева – письменниця і, що насамперед тут важить, дружина письменника: «Казали, що мав він ідеально добру дружину, яка піклувалася ним, як мати дитиною. Чи вистачить

³⁴⁷ Ружмон Д. де Любов і західна культура... – С. 46.

³⁴⁸ Там само. – С. 48–49.

цього, аби заповнити життя чоловіка, та ще й поета? Гадаю, що родинне життя є хвильками відпочинку, милого, може, навіть і необхідного. Але щоб було “метою” цілого життя? Та ще життя чоловіка, мужа? Коли не кожній жінці це може видатися “повним життям”. Хоча жінки довгим “тренінгом” – приправою протягом століть! – були “приучені” до того, що їхня доля тісно замкнена у межах хатнього господарства, у турботах про родину...»³⁴⁹. До розмови про “приучених жінок” ще буде нагода повернутися. Але тепер слід зосередитись на дещо інших нюансах, зокрема спробах подолати чи бодай стишити кризу взаємин.

Рятунку на всероз’їдаючу буденщину шукалося в різні способи. На початок ХХ століття і в Україні набирала сили практика вільних стосунків. Найчастіше вона мала форму сімейного союзу чоловіка та жінки без офіційної реєстрації чи, як тоді говорилося, узаконення. Такими тривалий період були стосунки Лесі Українки та К. Квітки аж поки, за наполяганнями Олени Пчілки, вони не звінчалися. До слова, молодшу доньку Ольгу та її обранця М. Кривинюка змусити це зробити матері так і не вдалося. Були, звісно, і більш узвичаєні варіанти, що їх представляє історія любовного трикутника М. Коцюбинського – його дружини Віри (Дейші) – та О. Аплаксіної. Однак “найекстремальнішими” для того часу постають усе ж моделі, апробовані В. Винниченком та О. Олесем. І коли для першого це була основана на “чесності з собою” обопільна згода (що інколи подобала й на зговор), то другий право на свободу отримав від дружини. У спогадах друга родини Н. Гнатюка зберігся прехарактерний епізод. Коли він, розмовляючи з Вірою Антонівною, ненароком обмовився про іншу сім’ю поета, та, дослівно, “заспокоїла” співрозмовника: “Я все знаю... Олександр Іванович мені все сказав... і дістав від мене згоду... бути мені невірним”³⁵⁰. Чи саме це допомогло зберегти шлюб, справа не те щоб другорядна, а належить, сказати б, до іншого виміру, порівняно з впливами на мистецький розвій.

Важко напевне ствердити чи можливість вільного, утім, інтимного життя була для Олесея такою необхідною запорукою

³⁴⁹ Королева Н. Силует... – С. 70.

³⁵⁰ Гнатюк Н. Дещо з життя Олександра Олесея // “Поет з душею вогняною”... – С. 87.

творчості, як у випадку згадуваного Винниченка. Однак точно це рятувало поета від гнітючого одноманіття реальності, тягар якої, всупереч усім сподіванням та зусиллям, з року в рік тільки збільшувався. І тому “перевагу призначення над вільною та відповідальною особистістю”, про яку писав де Ружмон, визнавалося охоче і навіть з полегшенням; бо “призначення” тут доля і приємність, а не почесний і... нудний обов’язок. І хтозна, чи й варто “проектувати” питання у моральну площину, урівноважуючи або ж урівнюючи етику з естетикою. Мовляв, коли митець, після романтичних пригод, дає геніальні твори, то йому все можна пробачити.

Ставлячи особисте життя Олесея у творчі контексти (хай яким дражливим чи неприйнятним може показатися такий ракурс), не уникнути питання співвіднесеності або взаємозалежності стосунків та їх ліричного опосередкування / рефлексій. Приймаючи подану в попередньому абзаці думку, треба з’ясувати, наскільки важливими, пріоритетними були самі ці стосунки у невпинних пошуках, настійних повтореннях, порівняно зі спробами їхнього поетизування. Зважаючи на відносно слабке літературне вираження, чи є вони самодостатніми? Це так і не так водночас. Думається, що розібратися вдасться, розосередивши питання у двох площинах: чуттєвій та емоційній. Уся Олесеєва чуттєвість каналізувалася у реальних взаєминах з жінками, для поезії ж лишалися тільки емоції. Тобто такої необхідної сублимації еросу в слово не відбулося або відбулося надто поверхово. Для звичайного чоловіка це дуже добре – відкритість і пристрасність робить його незвичайним, а от для митця – проблема, навіть біда. Неспромога наснажити текст, байдуже позитивними чи негативними, але справжніми, глибинними переживаннями, знечулює, вихолощує його на вкрай важливному рівні – рівні етосу. І емоції, навіть найвищого накалу, нічому не зарадять. Олесьь ширий, піднесений і пристрасний саме на цьому верхньому (чи поверховому?) рівні, але внутрішньо, глибинно він, на жаль, переважно плаский, холодний (яловий?!). І це чи не найбільший парадокс “найпалкішого лірика доби”.

І річ навіть не в тому чи етос узяв тут гору над еросом. Направду, і на цьому не раз уже була потреба зацентувати, Олесьь лишив зовсім небагато “документальних” свідчень своїх захоплень, котрі б надавалися до означення глибоких ліричних звірянь, то

більше – еротичних одкровенень. Той контроль, мабуть-таки, на жаль, поширений поетом на всі вияви життєдіяльності, спрацьовував і в найпотаємніших сферах. Ш. Бодлер, що у відомих “Утішних максимах про любов” декларував як даність уміння вибирати собі любов, мав у цій парадоксальності абсолютну рацію ствердити: “Якщо вже ви не справжні чоловіки, будьте хоча б справжніми тваринами. Будьте наївними – і кому-небудь ви неодмінно станете потрібними, або комусь – приємними”³⁵¹. Наївність поета, як неодмінний профіль творчої особистості, мала в основі своїй саме означені спонуки – бути “потрібним і приємним”. А засторога автора “Квітів зла” про те, що природа рідко наділяє саме таких чоловіків стремлінням до хибного, тобто протипоказаного власній істоті вибору, надійно убезпечувала від надмірностей. І в особистих взаєминах, і в художніх над ними рефлексіях Олесь тримався означеного чуттєво-емоційного екватора. Ті ж речі, де давав собі попусту, легко було лишити в єдиному примірнику – для обраниці або приватного архіву. Саме з останнього сховку видобуто поданого нижче вірша, такого нетипового і водночас типового для митця:

Краса, несказанна краса!
Вогонь очей! Змія – коса,
І вся – як сон мій, вся – як тінь
Моїх бажань, моїх хотінь.
Картайте, мучте! Я не міг!
І сам себе не перемиг,
І ввесь віддався мріям-снам,
Її очам, її рукам.
І тільки з нею зрозумів,
Що я не жив, що я не цвів,
Що бив морозами свій цвіт,
І хмарив день, і грабив світ³⁵².

Пристрасть нездоланна і сильна, мов повінь, нібито знаходить свій вихід у мріях-снах – речах загалом невинних, і коли вже завершувати метафору, у тихій, сливе найтихішій, заводі. Але чому така неймовірна напруга, такий граничний пафос? І то не в описах

³⁵¹ Бодлер Ш. Избранные утешительные максимы о любви. – [пер. с фр. Г. Мосешвили] // Ш. Бодлер. Проза. – Х.: Фолио, 2001. – С. 443.

³⁵² Олесь О. “Краса, несказанна краса...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 660–661.

“несказанної краси”, а у розважаннях над власним станом – “бажаннями й хотіннями”, які годі перемогти і за які висловлено готовність піти на ганьбу і муки! Головне, як це часто в поета, криється в останній строфі. Відкинути таке почуття – означало б не тільки позбавити себе найважливішого в житті, а й – і тут онтологічна дилема! – окрасти, збіднити й без того сіру реальність. Звідси неймовірна, але тільки для обивателя, формула: прийняття і пережиття пристрасті дорівнює пізнанню й примноженню світу. Та Олесь не був би Олесем, коли б і тут не вдарився в рефлексії. Але цього разу вони не тільки у чергове стримали й заплутали поета, а й виявили ще один, великою мірою супротивний шлях – іншу керовану альтернативу, про яку згадувалося вище.

Починалося ж усе, як не трудно здогадатись, з каяття. Також, а, можливо, й першою чергою для нього, а не тільки для чуттєвих одкровень “постачає” матеріал, своєрідно переробляючи (за де Ружмоном) “ностальгію і спогад”, dokonana зрада. Вона як узятий і відкинутий “безпосередній момент життя” стає генератором емоцій і сенсів незмірно інших, сказати б, вищих регістрів. Як це відбувається у динаміці розкриває поезія, до слова, того ж, що й вищезитовна, 1910 року.

Описом провини, яким починається це ліричне зізнання, задається образно-емоційна палітра та метафорика твору, що вже досить виразно підважує реальність: “Після дикої оргії-ночі, / Що провів я в даремній борбі, / В каятті я молюся тобі! / О [нетеплеє] серце жіноче!”. Нічна темрява, пологом якої скрито “дике” шаленство сповненої темряви душі (перемогти цей лик власної сутності годі, спроби були, але боротьба марна), відступає, розсіюється з проблизком світанкової зорі. І лиш це приводить до тями, дарує надію “З першим променем в сизих хмарках / В мене сльози на п’яних очах, / А на серці – жалі невимовні...”. А далі спокута, що проявляється спочатку в униканні спокус: “І минаю я келихи повні, / Сміх, і голос, і звуки пісень, / І молюсь, і молюсь день у день”, а тоді у благанні, вимолюванні прощення. І молитва ця, півхристиянська, пів’язичницька формою та суттю, обертається чистим поканням, доглибною покорою, смиренною самонівеляцією:

О, не кидай каміння докору,
Низько голову й так я хилю.

Ти ж бо бачиш і муку мою,
І в душі усю ніч непрозору.
Ти ж бо чуєш моє голосіння,
Бачиш храмів розбитих каміння,
І [одурену] віру мою,
І як низько я чоло хилю³⁵³.

Одвертість звірян, на які наважується ліричний герой, дорівнює хіба силі, з якою він благає прощення за найбільший свій гріх – “непрозору душу”. Очистити, “випрозорити” її здатна тільки та, до кого він так настійливо звертається. Але хто та адресатка, що прихована за образом “нетеплого (!) серця жіночого”? І що взагалі мусить означати оте емоційно нейтральне “нетепле серце” – байдуже, нелюдське, мертво?

Питання ці зовсім не побіжні і аж ніяк не риторичні. Відповіді на них безпосередньо стосуватимуться і психології, і, ширше, етосу письменника. Його апеляції до “вищої” інстанції, за якою закріплено найбільші чесноти (справедливість, але й милість, суворість істина, але й любов тощо), прикметні саме конотацією її, інстанції, образів. За ними проглядають і реальні постаті (дружини й матері автора), і божественна іпостась (Діва Марія, Богоматір), і сутність ідеально-абстрактна (довершена жінка, принцеса, частина душі автора). Через них, а точніше у них самих він шукає прощення, захисту, затишку.

Вихідної точки такого, сказати б, самопозиціонування слід шукати у дитинстві Сашка Кандиби, що виростав під опікою жіноцтва. Ця прив’язаність перейшла у своєрідну залежність, котра, звісно, не є жодним феноменом, а стосовно українського чоловіцтва, то й, навпаки, виглядає явищем типовим. Щодо Олеся це певною мірою навіть показово, от хоч би й на прикладі приватного життя. Здається, що у переході з родини батьківської до власної відбулася своєрідна “безболісна передача” з влади і облади однієї матері під владу / обладу іншої. Бо ж взаємини в його сім’ї, що підтверджують сучасники, склалися саме за означеною вертикаллю. Ось свідчення Ю. Тищенка: “Від своєї дружини ніколи не ховав того, що трапилося з ним. Найменшої таємниці він не мав. Навіть, коли бувало щось таке, про що б інший не сказав дружині, Олесь відверто про це розповідав Вірі Антонівні. В такі часи він здавався хлопчиськом,

³⁵³ Олесь О. “Після дикої оргії-ночі...” // Там само. – С. 648.

який у всьому сповідається перед мамою. Та вона й була йому тією мамою, що все розуміє, може покарати, але й усе пробачить, пробачить не вдавано, а щиро”³⁵⁴. Ну що може жінка протиставити такій відкритій, безпосередній і, кажучи відверто, інфантильній поведінці? То більше, коли жінка кохає?

Сказати, що поет користав з поблажливості й відданості жіноцтва, теж, вочевидь, було б не до речі. Основою тут стосунки не так залежності чи підпорядкування, як при- чи достосування одне під одного: сильнішої, стійкішої супроти житейських бур – до слабшого, вразливішого. Інша річ, коли переформулювати питання у майже зворотний спосіб: чи боявся О. Олесь жінок, чи остерігався їхньої влади й впливів і чи не тому повсякчас тікав від однієї до іншої, від іншої до наступної? І що, зрештою, означає ця невпинна одиссея, цей пошук ідеалу, про який блукач знає (чи здогадується), що то тільки абстракція, мана? І чи вичерпним тут буде визначення “імпресіоністичного життя”, яким психолог і філософ К. Ясперс пояснював особливості вдачі, схильної до калейдоскопічності станів, вражень, відчуттів? Думається, що варто піти далі. Актуалізувавши психоаналітичну ідею-метафору вічного хлопчика, який не хоче (і не тільки зі страху) стати мужем, можна зрозуміти від чого у інтимній сфері тікав у своїх творах поет. А йдеться не лише про фантазії, потреби чи комплекси, тобто не все, що означається поняттями “ролі”. Головне – у рішучості й рішенні, що єдино конституують особистість у виборі свободи, видобуваючи *самість* з личини *безликості*. Без цього внутрішнього звільнення індивід не стає індивідуальністю, все лишаючись несвідомим, неініційованим дівчаком, точніше, підлітком. Тому й уповні не опосередковує, не усвідомлює, не розкриває / не звільняє себе у творчості.

Відмінним або успішним (чи успішнішим) тут досвід Лесі Українки – куди більш загроженої і зовнішньо (тілесно), і внутрішньо (психологічно). Вона наважилася й спромоглася сублимувати, вивільнити і вивільняти свої інтимні страхи й чуття у творчість: “Блакитна троянда” (1896), “цикл Мержинського” (1900–1901), “Лісова пісня” (1911, навіть попри зняті авторкою еротичні сцени й моменти). Цими ж каналами письменниця долала й здолала власну інфантильність, ускладнену (роковану?) фізичним станом і проблемами

³⁵⁴ Тищенко (Сірий) Ю. З моїх зустрічей... – С. 82–83.

у стосунках з чоловіками. Невдалими останні можна назвати тільки у випадках з М. Славинським і Н. Гамбарашвілі, але аж ніяк із С. Мержинським та К. Квіткою, для яких вона, всупереч поширеним думкам, не була “матір’ю”, або ж була нею щонайменше. Природно, що й від опіки власної матері Лариса Косач звільнилася через вибір чоловіка (жодного разу Оленою Пчілкою не схвалений) і рішучого відстоювання обраного / обранця.

Інфантильність же Олександра Кандиби, таки вроджена, як у багатьох українських чоловіків, “нащеплювалася” й “плекалася” обставинами дитинства і загальносуспільним патріархально-колоніальним існуванням. А тому й не вимагала не тільки подолання / звільнення, а й усвідомлення. Вірна, смиренна Пенелопа усе чекала свого блукальця з його безкінечних доріг. “Після розмов із нею, – читаємо у цитованого автора, – важко було сказати: чи любить вона його більше як дружина, чи як мати дитину, чи як свого сина Олега. Мені здається, що я не помилявся тоді, гадаючи, що Віра Антонівна свідомо відмовилася від усіх тих утіх і благ, яких прагне світська жінка, і віддала себе на службу поетові й маленькому Олегові, зрікаючись геть усього, що було поза її домом. Згодом я переконався, що ця людина справді свідомо оберігала поета на його вузлуватих життєвих стежках та виховувала для громадянства свого сина”³⁵⁵.

Почесна, звичайно, та ще й повсюдно і повсякчас толерована місія “віддати себе на службу громадянству”. Особливо пафосною і показовою вона виглядає у стосунку до жіноцтва, бо ж є його найвищою чеснотою, яку саме чоловіки підносять над усе. Не буде новиною сказати, що в образі “взірцевої громадянки” сучасники та й наступники сприймали і зображали видатних українських жінок. Лесю Українку, цього “одинокого мужчину”, зрозуміло, теж. Але вона, бодай “піднялася” хоч до такого статусу, тоді як сотні й тисячі її посестер лишилися у мороці небуття. І це саме про них написано у “Забутій тині”. Напрочуд переконливий там “портрет” невідомої дружини Данте Аліг'єрі, котру авторка означає “тремтячою, невиразною тінню” на тлі її чоловіка. І це на правду архетипний образ “другої статі” у патріархальній культурі. У образ цей абсолютно

³⁵⁵ Там само. – С. 82.

впадає й Віра Антонівна Кандиба – високоосвічена, шляхетна жінка і... дружина *свого* чоловіка й матір *свого* сина. І нічим іншим більше непримітна. Історія зберегла слова Олесь, котрий уже присмерті “потішав” її: “Без мене довго не будеш, сама не проживеш. Ти така непрактична, скоро підеш за мною”. Як напише сучасник, і у смерті вона поступилася перед ним, як завжди поступалася за життя: мало хто й знає, що поховано її (померла через чотири роки) у спільній з чоловіком могилі, на надгробку якої спочатку було вибито тільки його ім’я.

Про дружину нашого письменника відомо багато більше, аніж про дружину Данте. Але то тільки з урахуванням історичної перспективи. І тому, повторимося, доля цих жінок суголосна – це “доля тіней”. В Олесь є поезія, якраз не з архівного сховку, а з опублікованих за життя, де своєрідно обігрується мотив, пов’язаний з одним із найбільших міфів куртуазної епохи. Подамо текст повністю, він невеликий:

Так, як Данте любив Беатріче,
Як Петрарка Лауру любив,
Так люблю я тебе, моя пташко,
Хоч тобі я і серце розбив.
Так вже дивно буває на світі:
Друг найближчий – і ворог же твій...
Від руки найніжнішої рани
Заживають в могилі одній³⁵⁶.

Адресаткою цього вірша могла б стати будь-яка з жінок автора. Але чомусь першою згадується саме Віра Антонівна. Звісно, вона не виступає тут в образі Беатріче, точніше виступає у ній досить несподівано – від протилежного. Саме дружина є тим безсумнівним взірцем, можна твердити, що й авторитетом, опертя на який підтримує внутрішню рівновагу чоловіка. Вона не далекий ідеал, абстракція, мрія, адже повсякчас поряд, вірно чекає свого співця. Цим близька, рідна і... звичайна. У молодості, після виходу першої збірки, він міг із захватом писати їй про успіх дарованого нею імені поета Олесь, що віднині стане для цілого покоління, дослівно, “символом кохання”. Але з плином років (і щодалі, то більше) їхнє

³⁵⁶ Олесь О. “Так, як Данте любив Беатріче...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 252.

почуття... не згасало, ні, так сказати не можна, а робилося усталеним, визначеним і у цій визначеності платонічним. У супротивності до Дантового, ясна річ, платонічним навспак³⁵⁷.

Не стала Беатріче й нешлюбна дружина Олеся – його останнє велике кохання чешка Марія Фабіанова. Молодша на 33 роки, вона певно як ніхто, відповідала цьому образу, уособлюючи все те, до чого так ненастанно прагнула душа поета. Але і їй судилося повторити долю “попередниці” – народити своєму обранцеві сина, опікуватися і маленьким Олександром, і великим (частково на кошти Марії розбитий смертельною хворобою Олесь перебував у лікарні), знайти порозуміння і підтримувати стосунки з Вірою Антонівною... А згодом написати теплі, невимовно зворушливі спогади, оглав яких промовляє сам за себе: “Чар його великої душі”. Головне ж – пронести через усе життя світлий образ чоловіка (з яким вони завжди були на “Ви”!) і кохання до нього. Знову платонічні почуття навпаки? Мабуть, ні. Наважимося на своєрідну гендерну інверсію (яка, думається, видалася б доречною і Лесі Українці): у ролі “Беатріче” для обох жінок виступав саме Олесь.

Аби у такій делікатній сфері не збитися на загальники, то гірше з нотками присуду, варто бути особливо обережним з висновками, що напрохуються самохіть. Зокрема досить суперечливим, попри позірну очевидність, видається міркування про те, що Олесь любив не так жінок, як їхнє кохання до себе. Поза сумнівом, що у почуттях він був domeжно щирим, тобто завжди собою. І це позначалося, не могло не позначитися, і на творчості. У роздумах над секретом успіху цього письменника О. Забужко, з властивою їй експресією, стверджуватиме, що «тільки з вродженої чулості до всього живого можуть прорости й розвинутися вищі форми любови: до жінки – до мистецтва – до батьківщини... Щоб по-справжньому любити кохану, треба вміти відчути біль зрізаної квітки. Тільки тоді й будеш “королем любовної лірики”»³⁵⁸. Апеляція шанованої авторки до

³⁵⁷ Чи була це профанація? Швидше усього – ні. Принаймні, точно вона не була свідомою. Бо розглядаючи питання у такій площині, довелося б зняти річ про перевірку любові життям / часом і навіть ще сильнішим випробуванням – смертю / вічністю. І що тоді? Чи виходить, що тільки втрата коханого витворила ідеал Лесі Українки, а подружжя, у випадку Олеся, звело його тільки до поваги й авторитету?

³⁵⁸ *Забужко О.* Секрет популярності // *О. Забужко.* З мапи книг і людей. Збірка есеїстики. – Meridian Czernowits. – Кам’янець-Подільський: ТОВ «Друкарня “Рута”», 2012 – С. 32.

етосу є достатньо підставовою саме в огляді чуттєвих інтенцій, що знаходили безпосереднє увиразнення в художніх ліричних формах. Однак не менш суттєвими видаються й світоглядно-онтологічні чинники, котрі виявляють не лише координати сьогочасно-земної локації людини, але й осяги її духовних устремлінь. Останні однаково потужно визначають і сферу діяльності, і характер, і поведінку індивіда. З цього й виходив Д. де Ружмон, заявляючи: «“бути закоханим” не завжди означає “кохати”. “Бути закоханим” – це стан, а “кохати” – це дія. Станові підкоряються, а на дію треба наважитися»³⁵⁹.

Дія, що про неї йшлося, і передбачала вищеозначену цілість особистості, яка усвідомлює “різницю між одержимістю, що охоплює нас, та долею, яка втілюється у життя”³⁶⁰. Олесь охоче підкорявся власним станам і настроям, часто і так само добровільно роблячись їхнім заручником. Але не можна безоглядно твердити, що поет був невідомим, рабом пристрастей. І вище показувалося як він намагався “звільнитися”. Закономірно, що спроби ці, знову ж таки більше інтуїтивно, аніж усвідомлено, вивели його на ідею двох “типів” любові, над котрими міркував у згадуваній праці також і Е.-А. По: іпостась земного Ероса, утілення Венери Діонісійської та іпостась Ероса божественного, утілення Венери Уранійської. Їхню взаємодію, конфлікт і протиставлення через опозицію чуттєвої пристрасті, засліплення та духовного прозріння, істини описано й рядом античних авторів, серед яких виокремлюється концепція Платона. Його ідея “синтетичного” або ж “святого” (за А. Лосєвим) Еросу передбачала ідеал боголюдини, поєднання небесного й земного в красі, що долає навіть смерть. Покликання і справді тільки й гідний людини приділ полягає у злученні, гармонізації “ліричного” і “космічного” Еросів: через злиття двох душ та вселенську єдність задля осягнення вічності³⁶¹.

На матеріалі поетичного “циклу Мержинського” вже розглядалися особливості торування цього шляху Лесею Українкою. Зокрема, підкреслювався її одразу такий певний, такий всеосяжний

³⁵⁹ Ружмон Д. де Любов і західна культура... – С. 292.

³⁶⁰ Там само.

³⁶¹ Лосєв А. Эрос у Платона // А. Лосєв. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 188–208.

вихід на постать Христа, смілива символізація, ба більше, ототожнення коханого з Божественним Ликом. Рушив у цім напрямі й О. Олесь. І він непомильно обрав горню емблему-патерн, що, як і в лицареси Лариси, точно відповідав чоловічому лицарському станові й покликанню.

Мова про Діву Марію, чий образ промениться кількома визначальними для самохить посвяченого їй митця “профілями”: ідеальної жінки, коханої, божества. Одне з його звернень до неї починається так: “В сльозах твої небесні очі, / І ти сама, як янгол на землі / Прийми мою молитву чисту, / Уклони набожні мої”. Літургійно-наспівний зачин налаштує читача (і ці сподівання справджуються) на урочу розмову чи точніше молитву знедоленого грішника всемилостивій силі. Наступна строфа закріплює ефект попередньої, лишаючи, однак, дійство у горизонталях земної локації, яка уже й буде незмінною. “Нехай Господь на жемчуг златний / Накине промінь сліз твоїх / І серце, змучене землею, / Приспить в святих руках своїх” – останні два рядки на правду дещо затемнені змістом. Але це доти, доки не згадати один із сюжетів православного іконопису, де фігурує пробите кинджалами серце, як символ сьогосвітніх митарств. Окрім того, сам епізод остаточно закріплює ракурс, радше, зображення оповіді, яка фіксує ліричного героя на молитві перед іконою. Чистоту, сказати б, серафічність цього релігійного коли не гімну, то канта порушує тільки фінал, де мотив абстрактного каяття, заданий від початку, нарешті отримує хоч якусь деталізацію: “Прости мене, Пречиста Діво, / За кожную краплю чистих сліз, / Що я тебе з землі брудної / У рай небесний не відніс”³⁶².

Узяти вірш лише традиційним сюжетом розкаяного грішника не дають кілька моментів. Перше – це виявлена вище поліфонія образу адресатки звернення. Звісно, її небесне ім’я названо виразно, ніби зумисне для того, щоб не шукати інших “конотацій”. Але вони і текстуально, і ще більше контекстуально таки висвічуються. По-друге, в огляді сказаного не таким прозорим постає і закінчення твору, адже не право смертного – вирішувати, а тим паче допроваджувати будь-кого (а це ж сама Пречиста Діва!) до раю, а чи пекла. Будь-кого, слід уточнити, окрім себе. Тому правомірним видається

³⁶² Олесь О. “В сльозах твої небесні очі...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 618.

прочитання цієї, як і низки інших, суголосного реєстру поезій, спробою розмови поета з власною душею.

Для такого обережного і, наперед забігаючи, остаточного означення, як “спроба”, є свої вагомі підстави. Криються вони у світоглядно-психологічних, а найбезпосердніший вияв мають у стильових чинниках. Річ у тому, що протистояння / протиставлення двох Еросів в Олеся, що в першому, “діонісійському”, началі контамінувалося у зраді, в другому, “уранійському”, знайшло не менш крайній вияв. І вияв цей – культ. (Одразу слід застерегтися, що взято не так релігійно-конфесійну, як загальнокультурну семантику поняття).

Дуже хотілося б назвати цю художньо-буттєву (саме у такій послідовності) практику “культу прекрасної дами”, а Олеся, відповідно, новітнім трубадуром, а чи, як сам він наголошував, співцем. У якомусь сенсі так воно і є. Проте намагання письменника не те щоб відродити давню традицію куртуазного кохання (як це робив дехто з його улюблених романтиків), але й пізнати її духовно, увійти у неї зазнавали більше невдач, аніж успіхів. Причиною цьому не стільки брак підготовки (освіти, знання, зрештою хисту шукача-дослідника), хоча і це теж, як хибність, власне, одноплщинність внутрішніх установок. Він одразу й глибоко приймає ідею “жінки як мети”, але, беручи її готовою, навіть не думає про розвиток, не працює ні над нею, ні над собою. Що це мало означати у реальному вимірі, здогадатися не складно: жінка й далі не сприймалася рівнею. Тобто зберігався узвичаєний / патріархальний погляд, що його ракурс іронічна Леся Українка виважувала “як зверху вниз, або знизу вверх, але ніколи врівні”.

Творча й життєва практика авторки поданого вислову виявляє саме ці проблемні кластери людських узаємин і, що надзвичайно важливо, реагує, коректує та вирівнює їх. Точніше, зважаючи на інертність, а то й опір середовища, пробує це робити. З-поміж речей середньовічного жанрово-тематичного поля варто вказати на поезію чи навіть невелику ліро-епічну поему “Королівна”. Це доречно й тому, що твір належить до “циклу Мержинського” (другої його частини). За сюжетом героїня, ім’я котрої винесено в оглав, пов’язала свою долю зі “вбогим лицарем без спадку” та ще й чоловіком, відомим своїми, сказати б, амурними подвигами. Тобто, що

розуміється, цілковитою нерівнею і з походження, і за соціомайновим та моральним статусами.

У діалозі ліричних героїв, розгорнутім першою, найцікавішою частиною твору, і відбито особливості станової, гендерної і, що не менш сутнісно, приватної сфер узаємин жінки та чоловіка. Мовна партія закоханих, як це часто буває у Лесі Українки, більше скидається на поєдинок, аніж на сердечну розмову. Усі застороги, а чи заперечення свого обранця королівна “побиває” аргументами, силу яких скріплює передусім її внутрішня певність, налаштованість, а вже потім статусна приналежність. Для неї, противагою чоловікові, не важить ані суспільно-майнове становище, навіть натяк на яке ображає гордість: “Я ж не звикла продавати / свого серця за червінці!”, ані зовнішні вияви її маєстату, про які теж зводиться річ: “та невже я вам миліша / в багряниці та короні, / ніж у простих, темних шатах?”. Більше того, її честі не уймають речі, які й для смертельно хворого лицаря залишаються визначальними: те, що він помирає від руки зрадника, а не від ран у чесному поєдинку, що нікому після його відходу зі світу буде боронити від поговору даму серця, зрештою, що його похорон буде звичайним і непишним. Усе це горда жінка відкидає владним і одночасно таким природним порухом: “слави маєте доволі: / ви обранець королівни [...] все чиню по власній волі, / бо на те я королівна”. Навіть останні слова лицаря, що обертонами звучать коли не образою їй, то знову запевненням власного спокою, не порушують справді королівських гордості та величі. Лицар, вочевидь, дарма чи то просить, чи то наказує, власне, “заклинає коханням” мати “гідність і в жалобі”. На це він отримує відповідь, розуміємо, що сподівану і таки більше потрібну собі, аніж для покріплення сил співрозмовниці: “нащо сі страшні закляття? / Се ж найгірше в світі лихо – / непрозора горда туга...”³⁶³. І відповідь ця більше схожа не так на підтвердження дамських чеснот, як на скріплення наперед узятого зобов’язання, запорука обітниці, дотримання котрої засвідчено продовженням твору.

Спроектowana на життєву ситуацію авторки, ця поезія в усій повноті виявляє і її особисті, утім, і етико-психологічні основи, і навіть не скажеш похідні, швидше паралельні художні установки.

³⁶³ Українка Леся. Королівна // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. I. – С. 266–267.

“Непрозора горда туга”, яка стала весільним здобутком королівни (із лицарем вони беруть духовний шлюб – на це є виразні вказівки у творі), зробилася цим же й для Лесі Українки. Саме пережите у Мінську дозволило їй вийти на досвід, як завгодно це можна назвати, – містичного (О. Забужко), метафізичного, сакрального кохання, яке єдино, й уможливорює domeжне і вічне спілкування з іншою душею, а вже через це – з душею світовою. У цім, згадуючи Платона, і проявляється дія космічного Ероса. Бо ж “любов – як голóсить відома сентенція мислителя – це жадоба безсмертя і сама є безсмертне божество”. Спираючись на ідеї платонізму, Д. Сантаяна й пише про митців, котрим відкрилася глибина і диво кохання, людей, для яких пережите в пристрасті стало свідченням того, що “небеса не можна знайти на землі, що цінність досвіду не в самому досвіді, а в тих ідеалах, які він відкриває”. Для них: “вогонь любові, що спалахнув на мить при погляді на певну людську істоту, був наче вміщеним у лампаду, щоб від неї запалювати свічки перед кожним образом Найвищого Блага. Так любов переставала бути пристрастю і ставала енергією споглядання: вона несла до всесвіту, природного та ідеального, те світло любові й ту здатність до поклоніння, які вперше у людській душі пробудила любовна пристрасть”³⁶⁴.

Парадоксальність ситуації Олеся в тому, що й він демонструє рішучість коли не в усьому подолати, то притлумити пристрасть і піднятися до споглядальності. У деяких творах це простежується досить виразно. Та от лишень “лампаду”, до якої він уклякає, запалено перед непорушним образом жінки, за яким не проглядається або проглядається ледь-ледь “Найвище Благо”. Олесь – теж лицар, але не так у внутрішньо-духовному, істинному значенні стану, як у його зовнішніх статусних виявах. Він самопосвячується на служіння біля жертovníка краси й любові, але осердям його, сказати б, головною святинею завжди лишатиметься Жінка – як ідеал, як божество і... як ідол. Поет готовий будувати їй храми, створити цілий культ і як найревніший адепт правити служби, та що там – приносити жертви. І хай навіть божество, як у поезії з “промовистою” назвою “Нічого не скажеш...”, лишається німим. Так,

³⁶⁴ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 188.

можливо, і краще, зрештою, на те й існує божество, аби велично приймати собі належне:

І можеш ти вірити звукам-словам?!
Дай руку – ходім в мою душу, в мій храм:
На чистім престолі із сліз і із крові
Куриць моє серце, палає в любові,
І ти, наче янгол, схилилась над ним,
На всесвіт – над серцем одним³⁶⁵.

Безмов'я Олесевої прекрасної дами насправді, і тут не знайти ліпшого відповідника, дуже промовисте. Він майже ніколи не “дає” їй права голосу, не розбиває мовних партій, то більше, гендерно їх не маркує. Великий наратив – чи не завжди монолог, де все важливе сказано за двох і, звісно, в цілковитій обопільній згоді. Навіть у вершинних речах поет виводить гімни або, коли вже зберігати релігійну метафорику, править “літургію”. А уроча сакральність дійства, хоча й покриває усі підводні камені “культу”, все ж не в силі цілковито зняти окреслені суперечності. За “взірцеву” може стати поезія “Вийди, змучена людьми...”.

Твір цей своєю, сказати б, чистою серафічністю і на ідейно-образному, і на емоційному, і на стильовому рівнях глибинно кореспондує / полемізує з фактурною чуттєвістю славнозвісних “Чарів ночі”. Їхньому закличному “епікурейству”, пантеїстичним розкóшам і повноті миті, неприхованому буянню життя протиставлено, точніше запропоновано альтернативою строгу велич духовного чину, поваб аскези, рівне горіння, мовляв Сантаяна, лампади вічного вогню. І тут дія розгортається на природі, і тут чути пташиний грай, але як усе інакше: “В лісі дзвонять солов’ї / Виливають щастя в звуки, / Виливають в звуки муки / Світові, твої, мої”. І далі, а це рефреном усієї поезії, поклик Їй – святій, жінці, богині – показатися, явитися своєму найвідданішому вірнику. “Вийди! я нарву квіток / І встелю тобі дорогу, / Як улюбленій, – як Богу, / Бо єдиний ти мій бог”, – це уже справжній ритуал, пів’язичницького, півхристиянського хову – “Вийди, в муках каяття, / Я обмиюсь сліз дощами, / І терновими кущами, / Я ще раз пройду життя”.

Як і в ряді інших поезій, у цій також наскрізним є мотив покаяння, але найменше воно особисте, приватне. Споглядання

³⁶⁵ Олесь О. Нічого не скажеш... // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 199.

божественного лику потрібне героєві не лише для акту індивідуального очищення й відпущення гріхів. Через його постать узагальнено мовить ще й людство, точніше, герой береться говорити від імені усіх: “Стану я в своїй крові, / Наче голуб білий, стану, / І розкрию свою рану, / В рані – рани світові”. Образи терну, голуба, ран видаються зовсім не випадковими. Це символи, актуалізація яких вибудовує таку рідкісно органічну єдність у двоплощинній проекції земного і сакрального світів, що їхнім виразником і медіатором виступає Боголюдина Христос.

Поет, щоправда не розвиває цієї теми, лишаючи її тільки засновком, який, однак, ще раз відрезонує у кінцівці. Натомість він певно тримається головного – можливості через каяття здобути прощення – “І коли б уста твої / Не скривилися в прокльони, / В мене в серці вдарять дзвони, / Заспівають солов’ї”, – а через прощення отримати очищення від світової скверни, гріха, тлінності. Величним хоралом звучить фінал вірша, фінал, як це частенько трапляється в Олесея, заради якого й писався твір. Хоча якраз тут це відчувається найменше, бо маємо справу з рідкісним випадком, коли поезія пише автором:

З небом, з Богом я зіллюсь,
З саявом Вишнього, з тобою, –
Кожний нерв зроблю струною,
Сам я арфою зроблюсь.
Як блаженний, я піду
Вгору кручами, ярами,
Буду ставить тобі храми,
Поки в небо не ввійду³⁶⁶.

Можна тільки жалкувати, що такої потуги речей в Олесея небагато (та й чи може їх бути багато?). У цьому дивовижному творі природно зійшлися усі провідні теми автора. І нарешті отой його бентежний співець – бунтар, лірик, коханець – розчинився, перейшов, як Лесина Мавка, у слово, у чистий звук; зробився божественною арфою, мелодія котрої тримає світову рівновагу,

³⁶⁶ Олесь О. “Вийди, змучена людьми...” // Там само. – С. 201.

Порівняння цього твору з хоралом примітне ще й під оглядом однієї з найкращих музичних інтерпретацій Олесея, що її здійснив культовий український гурт “Кому вниз”. У виконанні лідера рок-команди Андрія Середи ця річ звучить якраз у тому регістрі, що його задав сам автор тексту – проникливо, стримано і водночас велично-піднесено.

надає космічних ритмів буттю. Здається, що поет упритул наблизився до істини, яку так domeжно пізнав його сучасник О. Мандельштам, істини “поезії вічного, що сприймається, як те, що повинно бути, а не те, що було”.

Але то тільки на мить, і то на правду тільки здається. На жаль, співець “золотої середини”, хоча, ймовірно, алюзія на Горація і не зовсім виправдана, через розмову з власною душею не вийшов на велику розмову зі світом, з вічністю. Олесь, повторимося, правильно обрав шлях, але не зважився піти ним до кінця. І тут несподіване, на перший погляд, зауваження Зерова пояснює дуже багато: “в обсягу лірики інтимної йому на заваді стала певна недостача літературних ідей”³⁶⁷. Поет не зумів переконливо розвинути й довести максимум, котру сформулює напрочуд ясно: “Любов – пісня небесних духів, яка / бринить лише раз в людському серці. / Хто не любив, той не був богом... / Висота пізнається падінням”³⁶⁸. Можливо й тому цитовану поезію – такий рідкісний для нього верлібр – до друку так і не віддав.

Виглядає, що просто не повірив, не переконав себе, що мистецтвом можна не тільки досліджувати, а й вирішувати онтологічні питання, не лише описувати, а й творити світи. А “недостача літературних ідей” тут не у бракові читаності, систематичної освіти (на це раз у раз нарікала і Леся Українка), а в пізнавальній гостроті ума й інтуїції, дерзновенні фантазії, чутливій поліфонії слова, зрештою у тому, що називають неповторним, єдиним авторським стилем. От і в розглянутій поезії Олесь наче балансує поміж сприйняттям любові як індивідуального почуття, узаємин закоханих та універсальною потугою, визначальною силою, що обертає планетами, володіє часом і простором. Неймовірно, але йому простіше дається ця “ідея” у заданій художній реальності, позбавленій людей. Мова про поему “Щороку” – квінтесенцію авторового пантеїзму, де окремим, авторським же монологом розкрито, як одкровення, як таїну, провідну тему твору (і творчості загалом). Наводимо лишень останню строфу: “Що розум холодний, / Як займеться кров, / Як світу потрібна / Єдина любов”³⁶⁹.

³⁶⁷ Зеров М. Поезія Олесь і спроба нового її трактування... – С. 545.

³⁶⁸ Олесь О. “Любов, як сонце...” // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. I. – С. 677.

³⁶⁹ Олесь О. Щороку // Там само. – С. 185.

Важливо, що означник “єдина” своїми конотаціями покриває і згадану універсальність, і неперебутність оспіваної сутності. Однак у поезіях автора це знову ж таки не дістає “закріплення”. Любов не дає героєві щастя поза миттю ейфорії (“цілуй, цілуй, цілуй її – знов молодість не буде”), а її, любові, утрата незмінно означає трагедію завершення всього, дорівнює смерті Я і світу. Чомусь – і в цьому вже парадокс і трагедія Олеся – визначальним є те, що любов минає, полишає людину, а не те, що вона була – дарованою / прийнятою / пережитою. Чомусь, він воліє оплакувати втрату, тужити за колишнім, а не поновлювати й відроджувати (згадаймо Стусове, “самособоюнаповнювання”) те, що просто не може зникнути, – жити ним; і Мавка у діалозі з Марищем-смертю найсильнішим аргументом наводить: “Я в серці маю те, що не вмирає”. Чомусь, він не важиться рушити на пошуки того, що тільки й варте зусиль митця – краси й сенсу життя, яке в любові і любов’ю долає навіть неминуче, навіть найстрашніше.

В одній із ранніх поезій Олесь дуже точно, майже провидчо порівнює, навіть ототожнює себе з квіткою, неосяжна символіка якої “просвітлена” в одному прехарактерному вияві: “Єсть дивні лілеї, що, вранці родившись, / Надвечір уже умирають...”. І далі спостережене в обожнюваній природі (!) виводить на узагальнення, яке годі назвати випадковим: “Родився я ранком, та нагло погас він, / І стало і сумно, і темно... / І ось, – уже роки в пільмі я блукаю / І смерті чекаю даремно”³⁷⁰. Було б, мабуть, перебільшенням ствердити, що увесь життєвий шлях поета “зарисовано” наведеними рядками. Але перебільшенням не надмірним.

Коли прийняти думку про те, що ніщо так не буває схожим на людину, як її смерть, а смерть митця – це також його твір, то досвід Олеся правитиме за взірцевий. Як посвідчують сучасники, незадовго перед відходом у нього була галюцинація, що небавом повторилася ще й уві сні. Ось як про це пише Н. Королева: “Здавалося йому, що іде він, самотній, вночі вулицями Праги. Раптом з пільми виступає висока, струнка постава жінки, одягненої у чорне. Вона подає Олесеві китицю червоних троянд, знімає зі своєї голови лавровий вінок і кладе його Олесеві на голову. Потім починає рости,

³⁷⁰ Олесь О. “Єсть дивні лілеї...” // Там само. – С. 122.

витагались угору, перетворюється в чорний димовий стовп... А Олесь чує, як летить у чорну безодню...”. Можна тут, звісно, й коментувати, і порівнювати, почавши бодай із того ж наскрізного образу жінки. Але хай заключне слово лишиться саме за жінкою, авторкою цитованого спогаду, письменницею. Можливо, воно видасться навіть епітафією: “Так, аж до самої останньої хвили лишився вірним собі справжній поет! Бо ж і остання його хвороблива галюцинація прибрала поетичного образу, ніби Муза вийшла увінчати й увільнити його”³⁷¹.

³⁷¹ Королева Н. Силует... – С. 71.

**ДРАМА ПРИСТРАСТЕЙ – ДРАМА ІДЕЙ
У ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ І О. ОЛЕСЯ**

Здається, немає нічого очевиднішого за твердження, що в драматургію Леся Українка та Олександр Олесь прийшли з лірики. Але от конкретизація сказаного, на кшталт тієї, що лірик і в найповажнішому жанрі повсякчас лишається собою, більше стосуватиметься останнього з названих письменників. Однак відомий з листа до дружини молодечо-змагальний виклик собі та світові, мовляв, критики уважають його *тільки* за вітчизняного Гайне, але здатен він на більше (аніж самі вірші), не зостався порожньою обіцянкою.

Театр вабив Олесь змалку, спонукаючи, як і Лесю Українку, до випробування сил в акторстві, в ролі декоратора та в кріслі режисера. Усе це, можна сказати, аматорство знайшло професійну реалізацію у синтетичній поставі усіх перелічених амплуа – драматурга. Їхня поява на кону, точніше в літературі виявилася цілком на порі. Криза, у якій, виглядає що перманентно, перебувало вітчизняне мистецтво, особливо давалася взнаки у театральному житті. “А п’єс нових треба, ох як треба! – журився 1909-го р. Є. Чикаленко. – Старі п’єси вже обридли публіці, бо вона їх всіх бачила й перебачила. Перекладний репертуар теж не приваблює глядачів, бо всі перекладні п’єси вони вже давно бачили на російській сцені”. У своїх міркуваннях видавець “Ради” виходив як із загальнокультурних міркувань, так і з мотивів суто прагматичних. “Давно я умовляю В. К. Винниченка, – нотує він у записі того ж, що й вищезитований, дня, – щоб писав п’єси для театру. Я доводив йому, що це тепер одинокий рід української літератури, що дає забезпечення авторові. Коли п’єси ставляться на сцені, то за них іде авторові поактна плата. Труп у нас українських сила, і якби вони ставили п’єси Винниченка, то він міг би мати дуже добрий заробіток. Те саме я раз у раз кажу й Олесеві. Винниченко, здавалося, зовсім переконався моїми доводами і обіцяв писати для театру. Олесь теж. *Але обидва вони висловились, що не вважають можливим писати п’єси такі, аби їх тільки ставили на сцені; обом їм хочеться писати п’єси, непохожі на теперішній український*

репертуар, їм хочеться сказати щось нове, зробити епоху в українському театрі” (курсив мій – Р. С.)³⁷².

Подане свідчення сучасника прикметне одразу кількома моментами. Тримаючи у пам’яті художні уподобання мемуариста, близького до актуального мистецтва, але однак консерватора-народника, мусимо зрозуміти ілюзії практичної людини щодо можливостей заробляти в Україні літературою (навіть у найвиграшнішому її жанрі). Варто зважити і на його (і не лише його) несправджені надії, покладені на творчість толерованих письменників. Адже обидва в очах суспільності не виправдали надій. Чикаленкові, приміром, зовсім незрозумілими і навіть протиприродними видавалися прагнення писати драми, але не спішитися шукати їхнього сценічного втілення. Також не розуміє він, чому б не працювати в апробованій і успішній (з прицілом на публічний успіх) манері. І вже зовсім неймовірними, ба й не виправдано зухвалими бачаться наміри “зробити епоху”. Винниченка тут одразу, за першими п’єсами, визнано мало не “літературним банкрутом”. Олесь ніби й пропонує щось інше, але у висліді теж далеко колеги не одбіг. Тому...

От би здивувався Чикаленко, та й більшість сучасників, коли б дізнався, що його так безнадійно трактовані приятелі, а з ними, точніше насамперед Леся Українка, таки “зробили епоху в українському театрі”. Давно вже стало загальним твердження, що саме з трьома згаданими іменами пов’язано становлення модерного національного мистецтва сцени в його символістському та експресіоністському ключах. Мало кого здивує і теза, що театр цей практично не вийшов на кін, бо ж нікому було нове не тільки ставити, а й дивитися. Цікаво, натомість, інше: чому явище це так упритул проочила критика? Прозу Винниченка, лірику Олесь та Лесі Українки толеровано й піднесено, а ось їхня драматургія загалом сприймалася якщо не посередністю, то не надто й великою удачею. А більше-таки – довільним експериментом, інтелектуальною і/або епатажною грою, словом, забавкою та непорозумінням, хтозна, чи й доречними у вікопомний для країни час.

Фронтально пояснити ситуацію можна інерцією традиції, повновладдям ще й на тоді (перші два десятиліття ХХ віку, а почерез радянську “просвіту”, то й далі) авторитету корифеїв і успішної,

³⁷² Чикаленко Є. Щоденник... – С. 78–79.

толерованої суспільністю, творчої практики їхніх виучеників та епігонів. Звісно, переоцінювати роль останніх не варто, а проте задана, власне, підхоплена ними траекторія усе ж справляла враження руху. Однак новаторською, що помітно з відстані часу, вона може називатися тільки умовно. Адже суттю своєю – це таки імітація розвою, хай і убрана, удекорована модерними шатами. Тільки цим, на жаль, часто вирізнялися й спроби писати інакше багатьох молодих авторів.

Формально-виражальний, назвімо його так, чинник слугував, поміж іншого, і своєрідним розпізнавальним кодом, яким “традиціоналісти” і “новатори” незрідка побивали одні одних у спробах доведення власної правоти. Особливої уваги заслуговує позиція Л. Старицької-Черняхівської – надуспішного драматурга початку століття, а також історика й теоретика названого жанру в національній літературі. Своєрідності її зрілим (у сенсі класичних, а частіше поблажливих) міркуванням надає факт замолоду “перебутого”, і навіть не у зовсім “легкій” формі, символізму. З позицій людини, що свого часу “без ускладнень” перехворіла юначими хворобами, а тому гаразд на них знається, вона й узялася трактувати проблему, виокремлену, утім, цілим, – бо популярним, але не поважним, – напрямом сучасної драми. Отже: “Символічна літературна форма дуже приваблює молодих письменників. Річ зрозуміла: така форма літературної творчості сама найлегша. Намалювати силуетами план малюнка може кожний чоловік, що так чи інак вміє тримати в руці олівець, – дає життя полотну тільки справжній маляр. Оперувати з високими проблемами людського духу може кожна більш-менш розвинена людина, – втілити ті проблеми, дати їм світодайне життя може тільки дійсний поет-творець. Навіть в творчості цілком реальний символ далеко легше малюнка життя [...]”³⁷³. Тут варто обірвати цитування, адже і далі йтиметься про “легкість”, читай, порожнечу вже й застарілого (!) символізму, альтернативою якому вагота справжнього сучасного мистецтва, де вершиною – соціальна драма.

Опустимо обґрунтування піднесеного письменницею напряду й жанру, як і його реалізацію у власній творчій практиці, задля

³⁷³ *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) // *Л. Старицька-Черняхівська.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наук. думка, 2000. – С. 728.

прояснення причин такої поблажливої – зверхньої і поверхової – оцінки вагомого, також і в Україні, явища³⁷⁴. Головною претензією символізму (озвученою Л. Старицькою-Черняхівською, що суттєво, не лише від власного імені) постає його ефемерність, субтильність, сказати б, серафічність у стосунку до реальності. Усю складність світу марно відбити абстрактними, неповнокровними, а отже, далекими від справжнього життя конструкціями. “Коротко кажучи, – іронізує авторка, – нова штука має мету познайомити нас з субстанцією світовою. Завдання не мале! Боже допоможи!”. Але ж «символічна література зводить штуку до алгебраїчної праці з проблемами людського духу, дієві особи її уявляють з себе не живих людей, а холодні алгебраїчні “величини”. Як фотографія, так і абстракція не єсть завдання штуки. Філософія оперує з проблемами людського духу, штука примушує нас переживати ті проблеми в нашій душі»³⁷⁵.

Внутрішньо такі закиди апелюють до вторинності явищ символізму не тільки стосовно мистецтва, а й філософського теоретизування, і, ширше беручи, самого життя. Із того, що клалося на карб українським адептам стилю, головними поставали відірваність од національного ґрунту, актуалізація і спроба вирішення проблем надто далеких справжньому, вартому зусиль (тобто поточному) історичному моментові, а також обробка, незрідка говорилося й про переспів, відомих / затертих сюжетів, колізій, тем.

Примітно, що “поліфонічний еклектизм” символістів засуджувався саме у тих площинах, якими вони, і не безпідставно, намірялися розширити звичні межі художнього. Обґрунтовуючи символізм у вимірах поетики й змісту, А. Бєлий, зокрема, підкреслював, що нове мистецтво “взятое со стороны формы, ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся мы с возвратом к забытым формам немецкого

³⁷⁴ Означені питання дискутовано у ряді авторських статей. Див.: Романов С. Героїні “негероїчного часу”: Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська // Минуле і сучасне Волині та Полісся. Леся Українка і родина Косачів в історії та культурі України та Волині. Наук. зб. / Мат. VIII Всеукр. науково-практич. конф., присвяч. 145-річчю від дня народж. Лесі Українки, с. Колодяжне на Волині, 24–25 лют. 2016 р. – Луцьк, 2016. – С. 60–66; Романов С. Національна історія у проектах позитивістської адаптації та модерністської актуалізації: Л. Старицька-Черняхівська – Леся Українка // Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки: зб. наук. пр. – 2016. – Вип. 22. – С. 429–448.

³⁷⁵ Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру... – С. 727.

романтизма; в другому випадку воскресає перед нами Восток; в третьому випадку перед нами видиме виникнення нових прийомів; ці прийоми при більш уважливому розгляді виявляються лише своєрідним поєднанням старих прийомів або їх більшою деталізацією. Символічне мистецтво, взяте з боку ідейного змісту, не є для нас в більшості випадків новим; так, наприклад, своєрідна ідеологія метерлінківських драм, впадіння в них неупередженого є результатом вивчення старих мистиків [...]”. Обірвавши автора на переліковому прикладі, варто завершити його роздуми загальним підсумком: “В цьому неослабеваючому прагненні поєднати художні прийоми різноманітних культур, в цьому пориві створити нове відношення до дійсності шляхом перегляду серії забутих світоглядів – вся сила, вся майбутність так званого нового мистецтва. [...] Це дійсно нове, що приваблює нас в символізмі, є спроба освітити глибокі суперечності сучасної культури яскравими променями різноманітних культур”³⁷⁶.

До чинників, зумовлених т.зв. зовнішніми обставинами, – односпрямованості панівної народницько-патріархальної традиції, що вирішувала поточні завдання збереження етнічної самості, закритості колоніальної структури тощо, – долучалися ще й речі внутрішнього порядку, вже суто художньо-практичного скерування. Описово це можна розшифрувати як невпевненість у силах українських митців (чи був це ще й сумнів у потенціях національного мистецтва?) опанувати світового рівня вершинами. Винниченка-прозаїк, Лесю Українку та Олеся – ліриків, якось навіть і несвідомо, намагалися звести до їхніх, як уважалося, провідних (найуспішніших ув очах загальної) жанрів. Робилося це не так під претекстом відмови, як обережно висловлюваних сумнівів у можливостях поступу. Як це було у випадку автора “Журби і радості”, посвідчують відгуки поважного критика. Направду професійні, глибокі, слід зазначити, відгуки. Аналізуючи драматичні спроби чільного поета доби, М. Євшан висновує, що “сфера його (Олеся – Р. С.) – тільки лірика. Висот своїх він досягає там, де він просто *співає*, виливає свій настрій. Але

³⁷⁶ Бельй А. Емблематика смысла... – С. 25; 26.

Цитовану працю А. Белого, де символізм послідовно називано новим явищем мистецтва, датовано 1909 р., тобто двома роками пізніше розвідки Л. Старицької-Черняхівської, для якої цей стиль видається явно застарілим (вже навіть і в українських умовах?!).

йому хочеться висловити деякі думки і настрої, яких не можна висловити в ліриці. І він пробує своїх сил в драмі чи драматичній картині. А тут, власне, небезпека для поета виключно ліричного. Лірик не може знайти досить конструкційної сили для драми, йому не стає патосу чи віддиху. Мимоволі мусить бути зшите все білими нитками – то раз. А далі не стає сили пластики, щоб дати життя повне своїй думці в творі. Хапання за символи нічо тут не допоможе. Тут навіть немає місця для символів³⁷⁷. Примітно, що у Лесі Українки (на прикладі “Руфіна і Прісцілли”) цитований автор у цій же праці констатував чи не зворотне – її драматургії бракувало якраз чуттєво-емоційної безпосередності ліризму.

Чи всьому зі сказаного Євшаном (а за ним, попри певні умовності, таки просвічує критично-рефлексивний дискурс епохи) варто визнати рацію, як і спробувати зрозуміти витoki нової української драми, можна тільки через звернення до художньої практики митців.

3.1. Казка як означник нової естетики: “Осілля казка” / “Одержима” – “По дорозі в Казку”

Першу драму (в автоозначенні “етюд”) Олесь завершив наприкінці 1908 р., в часі, коли доробок Лесі Українки вже складала одинадцять з двадцяти створених нею у цім жанрі речей. Останньою під ту пору була “Кассандра”, що відкривала другий, вершинний період драматичної творчості. Написану ритмізованою прозою “По дорозі в Казку” хоча й не визнали шедевром, але загалом прийняли читачі, а також, що не менш важливо, діячі театру. Та й письменник і тоді, і вже ген пізніше, на схилі віку називав цей твір одним зі своїх найкращих. А от прозову “Блакитну троянду” не зрозуміли ні як літературний текст, і ще фатальніше – у формі його сценічного (за словами сучасників досить аматорського, хоч і ставила трупа М. Кропивницького) утілення. Тож і сама авторка, що, до речі, передчувала провал, сприймала власний дебют за невдалий. І вочевидь цю критичність далеко не в усім обумовлено суспільною опінією; головними, як завжди, були претензії до себе. Тому, сказати

³⁷⁷ Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 278.

б, повноцінним свідченням її входження до кола професіоналів стала, аж через п'ять років, “Одержима” – поема, що і хронологічно, і культурно відкриває епоху національного модерного театру.

Написані авторами майже одного мистецького покоління твори, хай якими різними були їхні (і авторів, і творів) вихідні позиції, змагали до спільної мети – вивести на вітчизняну сцену небачені ще там сюжети, колізії, характери. Ясна річ, що зусилля перших сміливців визначалися не тільки жагою універсально-культурного полілогу зі світом, а й потребами діалогу з власною епохою, реакціями-оцінками на становище й потреби рідної країни.

Мабуть, у спробах досягти / достукатися до сучасників більше поталанило Олесеві. Але і йшов він, слід пам'ятати, вже торованим колегами-однолітками шляхом. У загальному є сенс погодитись і з тим, що вже популярною поезією він, як писав критик, “прогорнув” дорогу на сцену, підготував читача / глядача до своїх провідних тем, лексично-образного ряду, манери подачі матеріалу тощо. Це виглядає настільки ж очевидним, наскільки невинуваними є намагання замикати п'єси поета лишень ідейно-стилістичним обширом його лірики³⁷⁸. Прагнення употужнити власні думки, переживання, почуття провідним і найдієвішим у ракурсах поширення / впливу жанром щасливо збігалось з можливістю присутньо сприяти розвою національного мистецтва, оновленню його.

Спостережений дослідниками раннього українського модернізму синкретизм, а точніше співдія попередніх, романтично-реалістичних і нових, власне модерних тенденцій виявляє не тільки специфіку переходнової доби. Дуже часто це ще й вузол у помежів'ї етапів індивідуальної художньої практики, який тільки у цілісній творчій особистості дістає однозначне розв'язання в площині оригінального авторського стилю. Зазвичай же у часових просторах епохи доводиться говорити про взаємоперетин, рідше, взаємопроекцію, вічно і/або ситуативно актуальних ідей, які визначають громадсько-культурне існування національної спільноти. Під цим оглядом і

³⁷⁸ То правда, що у “По дорозі в Казку” легко упізнається автор “Журби і радості”, набагато легше, додамо, ніж у “Блакитній трояді” – авторка “На крилах пісень”, а чи навіть “Дум і мрій”. Мабуть, тільки “Відгуки” з певною виразністю “просвічують” профіль творця таких речей як “Одержима” або “Вавілонський полон”. Але чи повинно, чи може це означати у вимірах повноцінного художнього явища щось більше, ніж автоконтекст в усьому його, купно з феноменом прототексту, поліфункціональному призначенні?

письменник-новатор, і традиціоналіст, кожен, звісно, у свій спосіб, працює над вирішенням суголосних проблем світоладу.

Драматурги Леся Українка і Олександр Олесь якимось одразу оприявнюють ті виміри буття, через які задано його універсальні координати, що однаково чинними постають і в умовах поточної дійсності, й у засягах надтемпоральних. І виміри ці – міф, легенда, казка, що їхню потугу так злегковажила, спровокувала, звівши до фольклорного класифікату, доба позитивізму. Саме на долю перших модерністів припало завдання реактуалізувати такий плідний, а у вітчизняних умовах, то й один з наріжних пластів культури, ба глибше – найдавніших пластів свідомості.

Привчена до визначеної тяглості причинно-наслідкових зв'язків раціонального світу, осяжного єдино в розмаїтті фактів, процесів та явищ відбитих / записаних посередництвом науки і/чи мистецтва, українська людина кінця ХІХ століття важко давала раду з нелінійними формами сприйняття і реакцій. Тому й у феноменах нового художнього рівня шукала насамперед віддзеркалення звичної / звичайної реальності. Типізованої, узагальненої, хай навіть розцвіченої барвисто-химерними “покресами штуки”, але реальності. Тому й до Олесевої “По дорозі в Казку” одна за одною примірялися шати новочасної алегорії, памфлету, стилізації, словом, усього, що могло б виявити функціональність твору в упізнаваному локусі: дійсність – відображення. Ще складніше було дібрати ключів до драматичних поем Лесі Українки, фронтальне відчитування яких давало хіба підстави для невиразних дефініцій на кшталт переспівів давніх сюжетів, зарисовок з життя чужих народів, переказу півзабутих, а то й знаних оповідок, притч і т.п.

Приховану ж під “старовиною” “вічність”, універсальну закроеність дійства не те щоб не помічали, а швидше ігнорували, брали доважком коли й не геть зайвим, то малосутнім. Та й справді, на позір, “історії”, які розгортали перед сповненою іронічно-поблажливого зачудування публікою (читацькою найперше) модерністи, змістом своїм і навіть структурою поставали нескладною актуалізацією добре знаних, а тому вже й дещо набридлих істин та, що видавалося особливо тривіальним і через те нестерпним, моральних імперативів.

“По дорозі в Казку”? Щось такого вже доводилося читати, здається, у Метерлінка чи Ібсена, а коли не в них, то у Горького напевне

(усі добре пам'ятали “бестселер” доби “Стару Ізергіль”). “Одержима”? Та це ж олітературення євангельських містерій, правда, зроблене у трохи незвичному оповідному ракурсі, де центром жіноча постать, але ж і автор – жінка. А художніх апокрифів тепер багато, на них майже мода, введена усе тими ж символістами; деякі з них, зокрема і найближчі, російські, схильні до релігійної містики. І взагалі, варто звернутися до маніфестів нового мистецтва (особливо ретельні так і робили; згадаймо Л. Старицьку-Черняхівську), де його апологети відверто викладають свої концепції. От як один із чільних практиків і речників модерну А. Бєлий, що у полемічній роботі 1908 р. міркував над можливостями театральної адаптації відкритих сміливцями-візіонерами істин. Можливостями, як з'ясувалося, мізерними, адже “символическая драма – это заглядывание в будущее. И вот образы, которые вводятся в круг драматического действия, *не реальны на сцене, не действительны*. Это – проповедь о будущем, не более. Как проповедь, современная драма приемлема на сцене; как мистерия новой жизни, – никогда. [...] Символическая драма не драма, а проповедь великой, всерастущей драмы человечества. Это – проповедь о приближении роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы”³⁷⁹.

Проповідувати зі сцени, агітувати, переконувати в українському театрі, як відомо, уміли. Може навіть більше, ніж потрібно. Та от як це робити з новим матеріалом – мало хто міг уявити. Тому заклик лишити нову драму в текстах видався цілком на порі. Своєю чергою читачі довели його чи не до абсолюту, полишивши авторам право “проповідувати” в порожнечу. (Згадується провидчий сон Лесі Українки, у якому “Блакитна троянда” грається перед порожньою глядацькою залюю).

Художньо-філософське, тим більш езотеричне месіанство російського символізму, як уже підкреслювалося, вочевидь, найменше по лінії впливів позначилося на символізмі українському. Проповідництво, загалом, теж. А от спільність, сказати б, усеєвропейської засадничої платформи стилю в його претензіях на осягнення великої “містерії нового життя” сумнівів не викликає.

³⁷⁹ Бєлий А. Театр и современная драма // А. Бєлий. Символизм как миропонимание... – С. 164.

Універсалізм художніх побудов Лесі Українки та О. Олеся аж ніяк не визначався авторськими амбіціями (таке, мов тим новачкам, їм неводнораз закидалося); чи визначався ними найменше. Тут передовсім важила цілісність художнього дійства, де найсуттєвішим було, “одірвавшись” конкретики поточного моменту, зберегти актуальність зв’язку земного й небесного або, поминаючи метафізику, реальності та мрії. Чомусь, у стосунку до певних творів, універсальною видавалася жанрова парадигма алегорії. До “Осінньої казки” – єдиної справді експериментальної у цім напрямі спроби Лесі Українки – застосування такого підходу загалом доречне³⁸⁰. Але от намагання прочитувати під цим кутом зору Олесеву дебютну драму, початок яким поклав товариш по “Українській хаті” М. Шаповал, вже й тоді виглядали малопереконливими.

Названий критик (і не тільки він) за героями, яким автор не дав імен, і навіть соціальних ролей, а тільки означники статі / віку, спромігся розгледіти сучасників, та ще й з усіма їхніми думками і розмовами на пекучі теми епохи. Саме ця актуальність і навіть злободенність (?) дала йому вагомі підстави заперечувати символізм, під яким найперше розумілася жанрово-видова специфіка твору. Щось схоже, правда трохи пізніше, за радянських часів, у сенсі рецепції чекало і на “Осінню казку”, з якою намагались упоратися, вкладаючи її в революційно-демократичний і навіть соціалістичний мейнстрім. А соціальні ролі, котрі також заміняють персонажам власні імена, трактувалися не те, що в довільний, а й іноді кумедний спосіб; чого варта бодай Принцеса-революція. А все ж однозначний акцент усіх критиків на дійових особах не випадковий, бо таки справді саме особистість перебуває у центрі художніх побудов письменників (і це стосується не тільки двох аналізованих драм та й, власне, не тільки драм).

Попри те, що назва, де фігурує досить прозорий означник “казка”, ніби й закріплює за дійством локуси алегорії, а за героями строго визначену (а отже, й передбачувану) роль і модель поведінки саме як *героїв*, їхнє “функціональне призначення” повсякчас

³⁸⁰ Це уміло доведено зусиллями М. Моклиці, розмисли якої над згаданим твором є тим вагомішими, що покладені у русло великого теоретико-культурологічного дослідження. Див.: Моклиця М. Алегоричний фрагмент символічної мови Лесі Українки: “Осіння казка” // М. Моклиця. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 211–224.

мінється, ставиться під сумнів, випробовується. Таке враження, що саме задля чистоти експерименту текст вичищено від історичної конкретики. І на цьому рівні почате заголовками продовжують вступні ремарки. З невластивим собі лаконізмом Олесь вводить читача у дійство так: “Ніч. Ліс. Люде. Сплять, збираються спати. Убрання немає ознак нації і часу”³⁸¹. Леся Українка тут трохи “щедріша”, але і її опис темниці Лицаря-бранця увиразнює оповідний топос не набагато посутніше.

Окреслене ремарками місце дії, хоча й позбавлене хронологічно-культурних координат, напрочуд осяжне саме просторово, адже є замкнутою площиною. Її сценічний еквівалент – театральний кін, на якому почергово і розігруються драматичні агони. Безпосередніше, хоча так само ускладненим образом, це означено у Лесі Українки метафорою в’язниці, в Олесь – лісу, з якої / якого повинен вийти сам герой і, за можливості, ще й вивести інших.

Стартові позиції персонажів майже ідентичні – вони постають перед читачем / глядачем істотами слабосилими, упослідженими. І коли Лицаря позбавлено статусу сваволею тирана, то Він є тільки полохливим, перечуленим юнаком, єдиним надбанням якого – мрії чистої душі й жага палкого серця. Правда, є ще дещо: батьківський спадок. Але, як і все попереднє, для інших це суцця мізерія, варта хіба посміху. Бо ж річ то не матеріальна, не пожиточна та й узагалі не річ, так лишень, ефемериди: “У його батька не було свиней... У його батька був кобзар”. І ще одна зневажлива піврепліка-півзапитання – “Так він водив за руку батька!?”³⁸². Коли додати сюди ще й характеристику матері – чи то бідної, чи одержимої (для натовпу це те саме), – то портрет парії, аутсайдера вийде цілком завершеним. Родовий маєстат Лицаря, запевнений самим статусом, не зважаючи на фізично втрачену свободу, лишається при ньому. Та повсякчас гордість, честь і покликання лідера підлягають і, як виявиться, марно, перевірці. Навіть для Служебки-помивачки, що визволяє його, важить тільки майбутня віддяка, матеріальна винагорода за допомогу.

Випробування без заплати чекають і на протагоніста “По дорозі в Казку”. І зумовлені вони саме походженням, бо тільки Він з усієї

³⁸¹ Олесь О. По дорозі в Казку. Етюд на 3 картини // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. II. Драматичні твори. Проза. Переклади. – С. 6.

³⁸² Там само. – С. 7.

спільноти і теж, що покажеться потім, за усіх годеи витримати ту неймовірну, нелюдську ваготу покари. Покари, накладеної / насланої за невідь який, але, вочевидь, великий переступ. Це стосуватиметься й Елеазара (пророка з драми Лесі Українки 1903 р. “Вавілонський полон”), співця і сина співця, батьківський спадок якого, бездумно легковажений оточенням, єдино і уможливив повноту потуги індивідуального голосу, що за ним – голос і душа народу. Концепція цього персонажа дещо увиразнює “загнані” глибоко у підтексти сенси Олеся драми, “підсвічуючи” якраз ідейне мотивування дії. У фінальному монологі молодий пророк, виправданий громадським судом, однак полишає за собою гріх колективний. І то не частину, а цілковито:

А все ж проклятий я
страшним прокльоном крові. Кров батьків,
пролита марне за пропащу волю,
тяжить на голові моїй і вашій
і клонить нам чоло аж до землі,
до каменя того, що не здійнявся
на мене у руці мого народу (курсив мій – Р. С.)³⁸³.

Камінь цей, важливо наголосити, лежатиме “без діла” недовго; духовні побратими Елеазара уповні дізнають його ваготи. І далеко не всім з них стане переконливості зупинити мстиву руку. От хоч би й пророчиці Тірці з драми “На руїнах” (1904), своєрідному *autopendant*-ові “Вавілонського полону”.

Такої долі не уникнути й героєві Олеся, на якого, однак, спочатку чекатиме шлях переможця, етап суспільного прийняття і піднесення. Однією з ключових позицій-загадок твору якраз і постає цей стрімкий злет інфантильного, наївно безпорадного юнака до мужа чину. Єдино вольовим актом, реалізованим в запалі суперечки-правдання з громадою, суперечки ним заздалегідь програної, цього не пояснити. Шукати джерело сили варто не у зовнішньо-маскулінних, прихованих, приспаних до пори випробувань якостях. На їхній брак нарікає і сам герой, коли у діалозі з дівчиною, і вслід за нею, береться порівнювати себе з іншими: “Ет! Коли б могла ти глянуть в душу... Яке там пекло! А скільки всі оці, що завжди сплять, накидали каміння в неї!.. О, чом я не такий міцний душею, як вони?! У їх душа, як креміль: б’єш крицею по

³⁸³ Українка Леся. Вавілонський полон. Драматична поема // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. III. Драматичні твори (1896–1906). – С. 165.

ній, а з неї іскри ллються [...] (перелічені вияви душевної потуги інших поки що опускаємо – Р. С.). Вони міцні, душа їх – кремінь, а я слабкий. Мене стрілою ране навіть погляд злий...”³⁸⁴. Як фатальну, відсутність сильних рис характеру відзначали і критики, найперше хатяни-ніцшеанці. Показовим тут закид М. Шаповала, що Він цілковито позбавлений волі до влади.

Зі сказаним сучасниками доведеться погодитись, навіть без огляду на ті волюнтаристські тенденції, що їх начебто розгорнуто у другій картині драми. Але це буде тільки правда зовнішнього, заданого переважно позатекстовою реальністю, кута зору. Коли ж приглянутися внутрішнім інтенціям, то виразною постане саме інтровертна природа образу, джерела якої у психотипі самого автора. Герой Олесь – співець, він грає на сопілці, тоді як інші перейняті пошуком харчу земного. Він говорить так і таке, чого годі збагнути, тому для більшості це тільки порожня балаканина, що навіть не розважає, а дратує, як дратують послулих камінним сном мешканців зруйнованого Єрусалима палкі звернення пророчиці Тірци. А спільну оцінку-присуд йому винесено устами Дівчини, яка і шкодує, і зневажає закоханого у неї юнака: “Коли б на землю він дививсь, то, може б і знайшов, а то він дивиться угору. Збирається усе летіти”³⁸⁵.

Задана уже першими сценами непримиренна опозиція земної стежки – небесної путі, визначатиме й великою мірою рухатиме оповідь. Схоже її закроєно і в драмі Лесі Українки почерез вступний монолог Лицаря, що з дна своєї темниці тужить до високого білого світу. Щоправда цьому героєві потрібен шлях на свободу, якої його позбавлено за боротьбу проти сваволі, утіленої підступним Королем. Є надія (утім і читачева), що, повернувшись до справжнього життя, колишній бранець з не меншим запалом продовжить і закінчить перемогою розпочату велику справу. Сміливі, тираноборчі промови, готовність витерпіти і найстрашнішу муку, за якими слідно гартовану душу, – зайве цьому підтвердження. Натомість з однієї неволі він утрапляє до іншої, мабуть, ще ганебнішої. З глибокої камери своєї попередньої в’язниці, жахливої, а все ж і почесної покари, бо то люта помста за праве діло, довелося перебратися у свининець і, як ницому злодюжці, у бруді, смороді й нестерпному галасі ховатися по найтемніших закутках.

³⁸⁴ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 8–9.

³⁸⁵ Там само. – С. 11.

Тут і починаються ті метаморфози, також і жанрові, до яких читач аж ніяк готовим не був. Авторка, що любить грати (гратися?) сенсами й ракурсами, пропонує, здається, найнесподіваніший з них: трагедію обернуто мало не фарсом. А мотивацію такого рішення задано уже самим тягом художнього експерименту, яким виразно постає “Осілля казка”. Та було б щонайменше наївно узяти цей твір тільки доривчою забавкою. Очевидно, що й тут вирішуються важливі ідейно-філософські та художні питання, але у вкрай загостренім, іронічним навітленні. Зрозуміло, що Лицареві покладено життєвим обов’язком, до виконання якого він уже (перед ув’язненням) взявся, вести свій люд до світла й правди. Але спочатку необхідно здобути свободу самому і, аби переконати інших у власній винятковості, доклати виняткового подвигу – здобути Принцесу. Проте все якось не складається. І до причин поразки ще буде потреба повернутися. Тепер же вартують уваги передумови саморуху героя, а відтак і узалежненого від нього громадського поступу. І річ не в особистих здобутках, перевазі над усіма суперниками-конкурентами, а у внутрішній силі, яка є вислідом певності, що омріяну вершину, попри усе, таки вдасться підкорити. Отже, хай і в прихованій, навіть свідомо викривленій формі постає одна з наскрізних тем письменниці – протиставлення / протистояння духу й матерії, людської волі й гніту обставин.

“Осілля казку”, проте, навряд чи й можна розглядати перевіркою давнього, до речі, лицарського закону, за яким панувати над іншими може тільки той, хто є паном самого себе. Далеко не тільки цим визначається й “ініціяція” героя драми Олеся. Його лідерські амбіції, що також не витримують випробування дорогою в Казку, не є самоціллю, а швидше складником, що уможлиблює рух до спільного блага. Недарма ж колеги-хатяни не розгледіли у ньому психологічних рис поетизованої надлюдини, а молодші неокласики то й більш-менш цілісної особистості: “Він, – читаємо у Зерова, – хитається весь час, на висоти не захмареного сумнівом чину підіймаючись лише моментами, і тому падає жертвою своєї нерішучості”³⁸⁶.

Поклавшись цілковито на класичну і/або позитивістську логіку та історичну обумовленість, напряду скорельовану з біографією автора, справді легко було і сучасникам, і наступному поколінню критиків дійти зголошених висновків. Та однак це не пояснює

³⁸⁶ Зеров М. Поезія Олеся і спроба нового її трактування... – С. 543.

такого ж повного ігнорування культурно-мистецьких тенденцій доби у її провідних ідейно-стильових, філософських, етичних і т.п. самовиявах. Як правило, все вивершувалося спогадуванням / переліком знакових європейських імен – Метерлінка, Ібсена, Гамсуна тощо – і їхнього визначального впливу на українських колеґ-новаторів. А ще останніх, явно чи приховано (Олесея обов’язково) трактовано наслідувачами, тобто явищем вторинним. Тоді як актуалізація загальнозначущих контекстів передбачає не просто констатацію типового, а розбір і пояснення індивідуально реалізованої моделі (чи варто називати її архетипною?) у силовому полі національного духу (пригадаймо Драгомановську тезу “космополітизму в ідеях і цілях, національності в ґрунті і формах”).

Узяті стратегічним засновком, окреслені принципи неодмінно апелюватимуть до однієї з провідних морально-етичних колізій епохи *fin de siècle* – віри та її інституціоналізованого виразника релігії. Не без прихованого страху, але голосно засвідчена Ніцше екзистенційна криза цивілізації “Бога, який помер”, хоч далеко й не усіх спонукала прийняти сказане на віру, та однак владно поставила перед новими викликами та загрозами. Молодший співвітчизник бунтівливого філософа М. Гайдеґґер у міркуваннях над проблемою оперував стриманішою, але від того не менш переконливою термінологією. “Брак Бога, – пробує він моделювати ситуацію через індивідуальне сприйняття, – означає, що жоден бог вже не збирає на своєму лоні людей і речі видимо і однозначно, а виходячи з цього згуртування дає лад світовій історії та людському перебуванню в ній. Але у відсутності Бога дає про себе знати і ще щось гірше. Не лише боги і Бог відлинули, а й згас блиск божества у світовій історії. Час ночі світу є убогий час, оскільки він все убожіє. Він вже став таким вбогим, що не спроможний з’ясувати брак Бога як брак”. І особливою, та що там, унікальною за умов тотального присмерку свідомості й морального зубожіння стає роль / призначення / покликання митця. Дещо поетично, але й з належною філософською глибиною мислитель пише про це так: “[...] поети – то смертні, які, поважно співаючи славу богові вина (алюзія на рядок Гельдерліна – *P. S.*), відчувають слід відлинутих богів, продовжують йти тим слідом і так прокладають шлях подібним собі смертним до зрушень. Проте ефір, де боги і є лише богами, є їх (поетів) божеством. Елемент

цього ефіру, те, в чому божественність власне ще суша, і є Святе. Елемент ефіру для появи відлинулих богів, те Святе, є слідом самих богів. Але хто ж спроможний на те, щоб прослідкувати цей слід? Сліди є часто малопомітні і завжди є спадком ледь відчутних вказівок. Бути поетом в убогий час означає: співаючи, йти слідом відлинулих богів. Тому й поет в час світової ночі промовляє Святе”³⁸⁷.

Коли повернути етюд Олеся у питомі духовно-філософські контексти епохи, то драматичною домінантою твору (і далеко не у полі самого хронотопу; це тільки найнижчий, початковий рівень) проявиться описана цивілізаційна ситуація “світової ночі”. Людство, свідомо зведене до імперсоніфікованої юрби, з однаковою етичною зарядженістю постане заручником темряви (ліс не пропускає небесних променів) і бранцем світла (сонячного дня, яким усі марять). Боги, що покинули людей на самих себе, лишили їм однак (і тут автор ще затримує невелику надію), хай невиразні, але знаки, сліди, стежку, якою можна вибрести з диких нетрищ невідомості й несвідомості. Ба більше, знаходиться той, хто готовий стати за поводиря. Отже, класична, як бачимо, для модерну ситуація екзистенційного роздоріжжя, де, утім, кожен зі шляхів обривається прірвою.

Спроба застосувати цей підхід до “Осінньої казки” доречною виявиться лише наполовину, а тому загалом невдалою. І річ тут у матеріалі. Звісно, Лесі Українці не відмовиш у переконливості модельованих “присмеркових” ситуацій та заплутаних / загублених там персонажів. Здається, що і їхньою поважною метою є те, що філософською мовою зветься “зміною онтологічного стану” – індивідуального і суспільного. І провідники є, і робити намагаються, що їм належить. Та от усі спроби сягнути чогось суттєвого, навіть з огляду на умовність дії (драма ж таки “фантастична”), заздалегідь іронічною письменницею приречені або, коли так можна сказати, націлені на невдачу. Не те, щоб твір не мав ідей, якраз навпаки, їх чимало, але усі поставлено під сумнів (цим річ і нетипова). Тому, повторимося, експериментальну перевірку “мрії бутафорією” (ще одне автоозначення) згори закроєно грою. Остання, звичайно, не виключає поважності, але й не передбачає того регістру тонів і осяжності оприявлених ними пластів, як це було б (і стало) у художніх полотнах магістрального авторського наративу.

³⁸⁷ *Гайдергер М.* Навіщо поет?... – С. 182.

Тому “Осіння казка” “реагентом” Олесєвого твору не в усьому може виступати повноформатно, концептуально, а робить це таки більше доривчо, іноді навіть ситуативно. Це, поміж іншого, стало зрозумілим ще за демонстрованої вище практики (з необхідності) залучення до контекстуального аналізу драматичних поем т.зв. Старозавітного триптиха. Але й “Вавілонський полон” та “На руїнах” не “просвічують” і не “просвітлюють” “По дорозі в Казку” з такою повнотою, як до цього змагає перший з шедеврів Лесі Українки – “Одержима”. Виміри, що у них працює поетеса (парадоксально, але це так!), ситуацію “браку Бога як брак” domeжно загострюють на матеріалі й за умов, коли осердям дійства (знову не лише на рівні хронотопу) є “найсакральніший” з часів – час утіленого Бога. Та на правду, не час тут важить, не епоха (бо ж і дію розгорнуто у вимірах міфу, власне, вічності), а координати і притомність того універсального поля буття, яке зветься територією духу, осідком душі.

У суголосних вимірах розгортає власне художнє дійство і Олесь. Головний його інтерес також залягає у площині внутрішніх станів особистості, “закинута” долею, силою обставин, покликанням у граничну, точніше навіть пограничну ситуацію. Згадується близьке обом письменникам визначення нової драми, сформульоване А. Бєлим як “містерія подібної богам людини, що бореться з фатумом (роком)”. Перешкоди, які мусить здолати герой дорогою в Казку, належать саме до тих випробувань, що знайдуть означення у реєстрах духовного чину. Усі його фізичні, справді неймовірні подвиги, уможливлені силою далеко вищою реально допустимого і навіть понад те. Недарма так жалкуватимуть ніцшеанці, пересвідчившись, що у суті своїй тут потуґа зовсім іншого, не-волюнтаристського, джерела. Ближчим до істини, як це неводнораз уже траплялося, виявився інший сучасник драматурґа, класична освіта якого у поєднанні з інтуїцією історика знову спрацювала бездоганно. Мова про оцінки М. Грушевським ідейної концепції протагоніста, розвій якого верстався через “тяжку путь пророчого Духа”³⁸⁸.

На “формат” вождя, лідера, навіть біблійного пророка, з якого користав Олесь, вказувало чимало тогочасних критиків – хто схвально (більшість), хто з осудом. Та рідко справа заходила далі констатації. Усім залежало на тому, аби “прописати” героя в сьогодні. Натомість рух у зворотнім напрямі, що на правду був рухом до осердя, до

³⁸⁸ Грушевський М. Поезія Олєся... – С. 427.

джерел, власне, до прототипу, видавався зайвим сентиментом старовині, ледь не культурним “назадництвом”. А от же дивина, такий ракурс прочитання постає коли не визначальним, то одним із наріжних.

Проектуючи драму на священну історію, точніше її базові моделі, можна без надмірних зусиль і натяжок вийти на архетипний сюжет старозавітного пророка і ключову колізію ним (сюжетом) увиразнену: провіщення / пошук / осягнення землі обітованої / раю земного / Граду Господнього. Тема Єрусалиму, нагадаємо, в усіх конотаціях Батьківщини – від географічної до сакральної – стала провідною для драматичних поем Лесі Українки 1904–1905 рр. Герої цих творів – молоді, відважні пророки обстоюють одвічний пріоритет свободи духу розкутої *особистості* над по-рабськи матеріальною оспалістю *індивіда*. Елезар з “Вавілонського полону” формулює цю дилему з максимальною експресією, яка, утім, не закріплює, а, навпаки, “виломлює” дію з чітких хронологічних меж, робить її надчасовою: “Терпіть кайдани – то несвітський сором, / забудь їх, не розбивши, – гірший стид. / Нам два шляхи: смерть або ганьба, поки / не знайдем шляху на Єрусалим”³⁸⁹.

Окресленою площиною Елезар у його духовно-філософській “програмі” є найближчим художній “програмі” Олеся. І в цьому не важко пересвідчитись текстуально. Водночас слід вказати, що архетипним для концепції вигаданих героїв Лесі Українки була інша, не менш актуальна і для її колеги, міфічна чи півміфічна особа Мойсея. Значущість цього образу у тогочасній вітчизняній літературі (згадати бодай чільних авторів Галичини Франка і Стефаника, а ще, звісно, Хоткевича) важко переоцінити. А провідною “робочою конотацією” сакрального сюжету пророка над пророками стає його велика місія – вивести з полону, з рабства народ.

Цим же керується у своїх діях Він, що землю обітовану людям провіщає Казкою. Його покликання вийти з облади нескінченної ночі (оспалості, неволі, зла) у світло нового дня (істини, свободи, добра). Не без зусиль, але шлях віднайдено. І то способом, що не лишає сумнівів у священному характері осягнення, ба більше, одкровення: “Брати мої я радість вам приніс велику. Я радість вам приніс. Сам Бог навів мене, брати мої, на стежку”³⁹⁰. Іншим епізодом,

³⁸⁹ Українка Леся. Вавілонський полон... – С. 166.

³⁹⁰ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 12.

що йде услід щойно розглянутому, “реакцентовано” сцену зі скрижальми небесного завіту – законом, що ним анархічне, беззмістовне життя уводиться в площину сенсу та призначення: “Зблисла нам мета в тумані. З метою жить не те, що без мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть як зрячі”³⁹¹. (Останньою фразою автор алюзивно ще й втрапляє у силове поле Метерлінкових “Сліпців”).

Хо́да окриленого метою люду нетрями й пущами неосяжного лісу нагадує старозавітний “ісход”, а ще велику посполиту прощу до святині. Від початків вона є такою певною, бо очолювана безсумнівним, харизматичним лідером, силу якого трактовано по-різному. Спектри тут надзвичайно широкі й винятково надреальні – від пророка до демона, а найчастіше короля, влада якого – абсолютна, потуга – безмежна. Зумів же він ось так одразу доконати майже неможливого – пробудити від тяжкого сну свідомість цілого народу. Пригадаймо, як важко це давалося Тірці, що діставала у відповідь на свої зусилля зневагу й ненависть вічних сновид, у яких “проклятий той, хто будить подоланих, / проклятий той, хто краде сон в рабів, / бо менший гріх ограбувати старця, / голодному скоринку одібрати”³⁹².

Схоже на початках мав і Він, але от же вийшов переможцем, більше того, зумів “закріпити” свою звитьягу – закликати до боротьби, надихнути на чин. Щоправда не всі з однаковим запалом і охотою рушили у небезпечну мандрівку; і щодалі зневірених більшатиме. Незмінно сповнені великого ентузіазму й енергії тільки молоді та дужі. А от їхні батьки, що живуть минулим, змучені не так дорогою у нове, як згадками про давнє. Як тут поведеться у лідера теж сумнівів немає: “Умерлих словом щирим пом’янем, без смутку довгого і зайвих сліз. Не нам, мої соко́ли, плакати і віддавати себе під дощ безси́лих сліз. Хай ті старі, що ззаду йдуть за нами, на цілий ліс голосять. Для їх в житті нічого не осталося, крім жалю. А ми будемо іти вперед і грудьми дужими дорогу пробивать для себе, для онуків”³⁹³. Можна ствердити, що за цією колізією проглядає сюжет сорокалітніх блукань юдеїв пустелею, сенс яких головно полягав у необхідності позбутися, зміною поколінь, навіть спогадів про життя

³⁹¹ Там само. – С. 14.

³⁹² Українка Леся. На руїнах. *Драматична поема // Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т... – Т. III. – С. 172.

³⁹³ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 19.

у єгипетському полоні, вигод, а найпаче рабського духу, нащепленого завойовниками. Як пам'ятаємо, розірвати з колишнім (не таким уже й похмурим) мусив і сам Мойсей, що чинив усе волею Бога. І набагато складніше це було зробити його людям, котрі повсякчас озиралися. Недарма ж і в Олесь юрба, перед тим як знятися в путь, попри запевнення ватажка, що у Казці всіх чекають оксамити, нехитрі скарби минулого, запасливо зберігаючи, громадить до купи, аби, в разі невдачі, й далі звично користати з надбаного.

Фінал драми теж легко прочитується у заданому реєстрі, бо герой, як і його прототип, умирає за кілька кроків до Казки, ледь угледівши землю обітовану. А коли ще взяти до уваги припущення світських істориків, що Мойсей міг загинути від рук одноплемінців, утомлених владним лідером, то зникають і останні сумніви.

А все ж тільки старозавітним міфом і етосом, ним генерованим (останнім найменше), “По дорозі в Казку” витлумачена бути не може. Цим задано самє сюжетне скерування твору, сказати б, зовнішню конструкцію, перебіг подій. Тоді як внутрішньо-психологічну площину увиразнено / розвинуто векторами іншого культурно-світоглядного кластера. Ідеться, що логічно, про християнську модель світоустрою у постаті й ученні її основоположника. Власне, у письменника бачимо доволі цілісну, попри певну композиційну еклектику, онтологічну візію провіщення / закону (Старий Завіт) і утілення / благодаті (Євангеліє) еманациї-слова Божого в Його фізичному й метафізичних проявах. Утім, образ Христа (візьмим делікатне формулювання), *крізь* який розбудовано образ героя, проявляється тими конотаціями, що потребують не лише інтерпретації як, скажімо, у Лесі Українки, а й декодування.

Боголюдську, а не надлюдську, укотре загостримо на цьому, сутність героя Олесь виявляє обережно й поступово, наче граючись з читачем / глядачем, інтригуючи, випробовуючи. Почати бодай з імені, яке з-поміж дійових осіб є найбільш авторизованим, сказати б, персонафікованим, а водночас і всеосяжним, бо імпліцитно відсилає до Святого Письма, де займенники на позначення Вищої сили подаються з заголовної літери. Месія і Міріам в “Одержимій” номінаційно персонажі ніби й прозоріші. Однак і тут не обійтися без напруги в атрибутуванні.

Безпосереднім маркером-ідентифікатором героя є вінець з маків і терну, яким уквітчано Його на знак влади і сили, а найперше

самохить покладеної на себе місії. І знову згадується Лесина максима: “стане вінцем / лиш тоді плетениця тернова, / коли вільна душею людина / по волі квітчається терном, / тямлячи вищу красу”. В Олеся корона ця – не просто ознака борні та жертвовності, а в очах загалу ще й вияв божественної природи ватажка. А коли Він її загубив, пробиваючи крізь нетрі дорогу, стає свідченням утраченого авторитету, а отже, приводом для наруги, глуму й помсти. Ще промовистіша метафорика квітів червоного маку, за яким уже й не приховано, а, навпаки, настійливо виявляється наскрізний євангельський символ Святої крові³⁹⁴.

Письменник, на відміну од власної лірики, а, можливо, у продовження її, не обмежується емоційно-чуттєвою актуалізацією сакральної символіки. Він сміливо йде далі, проробляючи мотиви, колізії, сюжети одвічної драми. Мабуть, найповніше ці зусилля співвідносяться з тим, як у заданім жанрово-тематичнім напрямі поезія – драма рухалася Леся Українка. І константою – свідомо задана опозиція верху й низу, тобто горнього, метафізичного, живого та земного, матеріального, нечулого світів у можливості або, точніше спробі їхнього зіткнення / порозуміння / співдії.

В обох цю одвічну опозицію персоніфіковано у схожій, великою мірою універсальній моделі – через протиставлення / протистояння особистості та юрби. Безпосередньо, тобто сюжетно, в “Одержимій” ці сили розведено тим, пізніше не раз практикованим прийомом, що передбачає наявність фантомного персонажа. Натовп, що, як прописано вступною ремаркою, “хмарою заліг далекий берег”, жодного разу за час дії не сходиться з Месією, який перебуває на березі протилежному!³⁹⁵. Утім, і Його найближчих, вибраних та покликаних учнів-апостолів показано лише невеликою “сценою без слів” у Саді Гефсиманським, зморених камінним сном. І навіть розпачливий погук Учителя, – “Не спить! моя душа смутна до смерті!”³⁹⁶, – погук самотності й туги, не в силі їх очутити. Тільки

³⁹⁴ Завжди проникливий А. Ніковський, що, як і колеги, був перейнятий “реінтеграцією” Олесевої драми в сучасність, навіть у символах тернового вінця й маку-крові героя схильний бачити не зміст, а лише художню форму.

³⁹⁵ У двох інших драмах “Євангельського триптиха” – “На полі крові” та “Йоганні, жінці Хусовій” – фантомним персонажем, власне, потужним емоційно-змістовим центром оповіді виступатиме уже Христос. Тут Його учні Юда та Іванна і загалом людство перебуватимуть у класичному для профанного світу екзистенційному стані “без Бога”.

³⁹⁶ *Українка Леся. Одержима. Драматична поема // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. III. – С. 137.*

одна з усіх (про що також звістує ремарка) “одержима духом”, отже, в усьому інша, відмінна од решти, наважується стати на розмову і то не від імені загалу, а самотою.

“По дорозі в Казку” визначає інший художній підхід, складником якого, хоча й не ключовим, поетика “драми юрби”, крізь призму якої, нагадаємо, Леся Українка – критик розглядала ранню прозу В. Винниченка. Натовп у творі Олеся, порівняно з “Голотою” (повість, на яку найчастіше покликалася авторка згаданої праці), суттєво менше диференційований, але, увіч, максимально наближений до глядача. Однак тут не ставиться завдання психологізації; хіба у досить своєрідний, а то й неочікуваний спосіб, про що трохи нижче. А відкривається драма саме сценою важкого сну, в який поринають змучені життям, байдужі істоти. Істоти, котрих Він, як Міріам апостолів, дорівнює камінню: «І справді, всі як камені лежать. Не дивиться їм грізно в очі “завтра”. Наїлись хліба, ну і досить. А завтра кору гризтимуть, а там траву...»³⁹⁷.

Як опритомнити цих нещасних, нагадати їм, що вони усе ж люди, закроєні принаймні на таких, а отже, не повинні існувати тільки жагою хліба насущного? Зірвати полуду з невидющих очей, – “Вони сліпі, вони ще не прозріли”, – каже Месія, – можна у єдиний спосіб. І то не закликком, не словом, бо ж “самого слова мало їм для віри / їм треба діла”. Коли ж Міріам, певна свого знання людей, запально нагадує про неводнораз явлені Ним дива, то від співрозмовника, який на людях таки знається краще, чує те, що, вочевидь, не сподівалася почути: “Творив дива ще тільки над водою; / сього не досить – треба крові”³⁹⁸. А відповідь на останнє запитання, яку вона прочуває своїм люблячим серцем, а все ж не хоче прийняти, все ставить на визначені місця – крові треба найчистішої, святої.

Тільки цим зміг переконати свій народ і герой Олеся. Його закликам і словам усе ніяк не йняли віри, а лише нарікали, що збавив їх сну марницею про стежку в Казку. “Я встав, – нарікає один з натовпу, – мовляв, якесь там диво сталось: кілком убили звіра або козу піймали у тенета”³⁹⁹. Однак, коли побачили квіти маку, а ще більше, зачули їхній пах, власне, дух крові, повірили. Усьому повірили –

³⁹⁷ *Олеся О.* По дорозі в Казку... – С. 9.

³⁹⁸ *Українка Леся.* Одержима... – С. 133.

³⁹⁹ *Олеся О.* По дорозі в Казку... – С. 13.

і в Казку, і в того, хто знову нагадав про неї і взявся туди вести. А як не вірити, коли слова підтверджено пролитою кров'ю і подальшою готовністю до всього, навіть до смерті? І як не йти, коли відповідальність і тяготу шляху доброхитів бере на себе Інший: “Я поведу вас, я йтиму перший. Ви візьмете кілки, а я розкрию груди і вільними руками терни колючі буду розгортать. Там день, блискучий день, я бачу і ви, ви всі, мене не зможете спинити” (курсив мій – Р. С.)⁴⁰⁰? Прикметна і пророча, як виявиться згодом, засторога. Але тепер Він стає лідером. Та що там – героєм, пророком, королем, тобто ідеальною людиною, надлюдиною, що уособлює найбільші чесноти, де головними, і це ключові репліки у загальному хорі славослів'я, любов і жаль до свого народу. Тільки після цього визнання Він удається до першої “проповіді”, де ключовою думкою, не думкою, поривом – надія: “Брати мої! Зійшла зоря над нами. Заблисла нам мета. А ще недавно так ми сном глибоким спали і вірити не вірили в ніщо. Життя було для нас повільним умиранням. Родились ми на те, щоб в той же день почати умирати, бо смерть була для нас не гірша від життя. Тепер же будем жить на те, щоб жить. Тепер горіть на те, щоб дужче розгорітись. Яке велике щастя!”⁴⁰¹. Ясна річ, що це не Нагірна проповідь Христова. Та й ніяка інша, зрештою, з Ним проголошених. А все ж ідейно-етичним зарядом, пафосом монолог апелює до тих істин, що принесло у світ Євангеліє. І тут якнайповніше реалізовано те призначення поета, яке, пам'ятаємо, Гайдеггер означував так: “співаючи, йти слідом відлинулих богів”.

Повертаючи у сакральний вимір драми, мусимо увиразнити онтологічні засади сповідуваного “учення”. Мабуть, найоригінальнішу його трактовку запропонував у тім часі М. Євшан, думки якого ще й до часу сьогоднішнього лишаються толерованими, коли не основоположними. Опирає він свої міркування на філософію й життєву практику Оскара Вайлда, узагальнених у центральному художньому полотні “жахливого ірландця” романі “Портрет Доріана Грея”. Зіставляючи обидва твори, легко, на гадку критика, добачити світоглядні перегуки саме по лінії екзистенційного вибору, до якого схиляються персонажі. Отже: «Коли спробувати дати назву проповіді Олесевого героя – то назва нового гедонізму буде найкраще підходити

⁴⁰⁰ Там само. – С. 15.

⁴⁰¹ Там само. – С. 16.

для схарактеризування тих думок. Він веде у Казку, – “назустріч джерелу утіхи”! Найважливіше, щоб людина уміла цінити ідеал як утіху, уміла цінити життя як насолоду, як сам великий, чудовий процес»⁴⁰². Монолог з драми, на який, головню, й орієнтується цитований автор, заслуговує безпосереднього розгляду, але він видаватиметься неповним без хоча б побіжного аналізу першої, вище наведеної “проповіді”.

Великою темою її наче і справді постає утіха, потребу в якій сформульовано вимогою, майже максимою: “живи на те, щоб жити”. Та прийняти це за славутню “волю до життя” щось таки заважає. І це “щось” настільки суттєве, що зарадити йому, зняти генеровані сенси й енергію апеляціями до вітаїзму, закликів і повчань марно. То тільки зовнішній вияв, так би мовити, форма. Визначальною, тобто смислосзначущою, а відтак і смислотвірною постає етика.

Максимально чітко, а комусь видавалося просто, а то й простацьки окресливши координати буття межами-полюсами – життя / смерті, – письменник, проте, не тільки протиставляє. Глибше беручи, власне проектуючи сказане героєм на його дії, перевіряючи слово справою, можна вийти на безпосередній зв’язок цих двох сутностей, цінність яких і вагота не мислимі одне без іншого. Людям, які заскорузли у своєму присмерковому часосвіті настільки, що уже не добачали різниці поміж “бути” і “не бути”, пропонується альтернатива. Точніше ідеться про вибір і рятунок, ним зумовлений. Нововідкрита істина, омріяна мета не що інше, як зміна одвічного приділення – народитися на те тільки, аби відійти. Тепер життя, як і смерть, мають призначення, взаємокоригуються, урівнюються, набираючи сенсу. Приватне існування перестає сприйматися тільки миттю-в-собі і для-себе – малопримітною, незначущою подією. Вірою і волею воно може обернутися на горіння, горіння того священного, оспіваного Олесем-ліриком “жертвенника” перед Богом. А це вже інший рівень зв’язків та сенсів, це уже влада нескінченного, сакрального. Віднині земне приділення не замикатиметься лише лінійно-конкретним виміром реальності, воно безпосередньо визначатиме можливість самоподолання і через стремління до ідеалу осягнення вічного.

⁴⁰² Євшан М. Червоні маки (Про п’єсу О. Олеся “По дорозі в Казку”) // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 447–448.

“Онтологічна ностальгія”, що, за спостереженнями М. Еліаде, править вододілом поміж сакральним і мирським, робить людину істотою надчасовою. Ця глибинна потреба духу брати участь у бутті, не просто *проживаючи* / марнуючи свій час, а свідомо й зважено *переживаючи* його задля чогось більшого, аніж мізерія власного Я, також мотивує позиції Міріам у її правданні з Месією. І героїня Лесі Українки розуміє необхідність, знову скористаємось концептом румунського культуролога, “онтологічного переходу” від одного способу буття до іншого. Власне, як і герой Олесея, вона демонструє, здійснює його. Яким чином? Єдиним і найбезпосереднішим – внутрішньою зміною. І безцінним тут досвід християнського одкровення: аби пізнати прихований сенс видимого слід “перейти” на інший – вищий, ідеальний рівень буття; усвідомити і затамити собі новий порядок речей, засвоїти вищу систему цінностей, основою якої – любов.

Знайти себе справжнього можна тільки відмовою од усього колишнього, що Міріам і робить: “А хто покине батька, матір, браття, / все рідне, любе, все, чим жив він досі, / для іншого – невже і той не любить?”⁴⁰³. Більше того, доводить свою відданість найціннішим даром – готовністю за любов загинуть, дослівно “віддати душу”. Але от зречтися себе самої, тобто полюбити усіх, а не лише Месію, не годна. І в цьому її трагедія, але... і велич так само. А ще тут один із наскрізних конфліктів не тільки “Одержимої” як художнього полотна, але й авторки драми з християнством, зокрема його чільним постулатом обезличення особистості – її перетворення на покірну овечку небесної отари, раба Божого (згадаймо “В катакомбах”). Людина через страждання здобувається не тільки на дар любити ідеал, істину і світло, а й право не любити порок, брехню і темряву. Людина – це її вибір і відповідальність за нього. Адже їй, щоб стати досконалою, треба перестати існувати, перейти у нескінченність. Проте для людини нескінченність, свідчать філософи, дуже схожа на ніщо. І так важко, майже неможливо добачити різницю між “усім” і “нічим”. Тому це уже царина сакрального, іпостась Бога, який доброхить стає офірою для всіх і викупом за всіх, умирає і воскресає.

Такими ж магістралями пущено внутрішні сюжети Олесевої драми. І тут герой цілком у межах християнського простору повстає

⁴⁰³ Українка Лесея. Одержима... – С. 135.

супроти знеособлення людини. Але чи є у цім духовнім зриві момент супротиву, бунту в такому його нігілістичному вияві як гедонізм – життя в існуванні-для-себе? Ось той світоглядний імператив, до якого апелює у своїй концепції драми М. Євшан: “Згоріть в житті – єдине щастя! І ми всі горимо, як факели вогняні. Погляньте навкруги! Хіба не бачите, що стало вже ясніше, що ніч страшна боїться нас і гине. То наші душі і серця горять і ніч осяюють собою. Хай з нас хто-небудь догорить і згасне: йому позаздре небо! Бо він згорить щасливий”. Важко на правду уявити гедоніста, що шукатиме насолоди в горінні, ба більше, доброхить оберне на нього своє життя. А життя це – світло, що змагається з одвічним мороком, гріє і сяє для інших. Ось як мовиться про того “щасливця”: «І, умираючи і догоряючи, він буде знати, що, може, через рік в цім лісі хтось, блукаючи, угледе труп його зотлілий і скрикне радісно: “О брате мій! Ти йшов на те, щоб в огні згоріти, ти йшов на те, щоб влити віру в мене; сказати, що і ти ішов, що тут, де ти погас, лежить дорога з лісу. О брате мій, ти не погас – ти і тепер гориш, як стовп вогняний, ти і тепер показуєш дорогу. О брате мій! Прийми ж уклін від мене. Нехай ім’я твоє не сходить з уст людських вовіки”. Так скаже той, хто заблудив у лісі, так скаже той, хто стратив віру і знайшов»⁴⁰⁴.

Серединна частина програмового, як підкреслювалося, монологу ще більш посилює, коли це взагалі уявно, аргументи життя-горіння, винагорода за яке – смерть. Немислимі з точки прагматичної свідомості, та й просто здорового глузду пріоритети, а найперше система цінностей, що їх зумовила. “Безглуздо, – казав Тертуліан, один з ранньохристиянських філософів, про нове релігійне учення, – неймовірно до абсурду, але тому що так є, ми віримо”. І у цім основі релігійного досвіду, який не підлягає земній логіці. Подолати смерть можна тільки прийнявши її, а утвердити життя, – зрікаючись його. І в цьому, як виявляється, можна знайти радість. Понад те, на відміну од минущості насолоди, це її (радісті) єдина тривка, вічна основа, Неопалима Купина, що горить не згоря. І уся проповідь Олесєвого героя рясніє біблійними символами й алюзіями, котрі не є доривчими схемами-знаками, як то не раз траплялося в його поезії, а, навпаки, променяються повновагими, міцно “заплетеними” в тканину

⁴⁰⁴ *Олесь О.* По дорозі в Казку... – С. 20–21.

оповіді сенсами. Є тут і старозавітна метафорика, до Неопалимої Купини “додається” ще й Господній “вогненний стовп”, що вів, як знаємо, Мойсеїв народ крізь пустелю. Той же символ живого племіння актуалізовано образом “факелів вогняних” – християнських мучеників, палених римськими імператорами у присмеркових садах вічного міста (пригадаймо Лесю Українку з її “Руфіном і Прісціллою”).

Звісно, не символи найперше важать. І навіть не вправність їхньої актуалізації. Головне – переконливість сенсів, що криються за ними. І тут Олесь, мабуть-таки, інтуїтивно виходить на онтологічного заряду ідеї, що й скеровує оповідь, робить її універсальною. Це, як зазначалося, наскрізна тема пошуків справжнього, автентичного буття людини як істоти духу. Істоти, яка своє дочасне існування готова обміняти на вічне тривання. І “обмін” цей здійснити за найвищою ціною – самоофірою або, як каже Міріам, з любові. Про це і в “Одержимій”, в її фінальній монолозі: “Месіє! коли ти пролив за мене... / хоч краплю крові дарма... я тепер / за тебе віддаю... життя... і кров... / і душу... все даремне!.. Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любові!”⁴⁰⁵. З не меншою силою звучить і завершення великої “проповіді” Олесєвого героя: “Брати мої! Хто келих чистого життя не розливав поволі, а випив зразу, хоч навіть і упав, той не умре вовіки, той все віддав життю, що міг віддати”⁴⁰⁶.

Чи можна це назвати “проповіддю” вічного життя, то більше Царства Небесного? Напряму, вочевидь, ні, як, до речі, не є такою і драма Лесі Українки. Але ж і художній твір – не релігійний трактат. Тим паче твір епохи модернізму. Мав, як бачиться, підстави Д. Сантаяна ствердити, що “поезія справджує призначення не тоді, коли намагається передбачити майбутній досвід, а тоді, коли, набуваючи форми, що ні в чому не нагадує досвід, спонукає нас до відкриття істинного сенсу пережитого”⁴⁰⁷. А все ж засадничим у пережитому героями є той ідейно-психологічний субстрат, що його К. Г. Юнг означував “досвідом Бога”. Горне одкровення, у одній з найбільших істин переданих Христом людям, – “Ніхто немає більшої любові над того, хто віддасть душу свою за друзів своїх”, – однаково приступне героям обох письменників. Навіть для

⁴⁰⁵ Українка Леся. Одержима... – С. 147.

⁴⁰⁶ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 21.

⁴⁰⁷ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 255.

Міріам, попри усі її сумніви, і, як не парадоксально, ще більше завдяки їм:

О Сине Божий!

Нехай в моїм житті все, все неправда,
та вір мені, що я тебе любила.

Чи ти гадав, – я не зреклась себе?

Зреклась! я прокляла себе і душу,
ту душу, що не хтів прийнять Месія
собі на жертву. Де ж ще більше горе,
як не могли віддати за друга душу?..⁴⁰⁸

І вона-таки здобувається на цей чин і добуває на нього право, рішуче випиваючи келих життя свого – тут особливо доречною є Олесева метафора Чаші гіркої, що не проминула навіть найпречистіших вуст Христа, – аби померти за Іншого. Таку ж смерть, як і заповідав, дістає герой “По дорозі в Казку”. І це ще один смисловий вузол драми, розплутати який, тільки “з маху” його розрубавши, не вдасться. Таким шляхом лінійної логіки пішов М. Євшан, який, хоч і з натяжкою, ще готовий визнати моральну перемогу героя і то саме смертю. Однак не головним – не життям. “Коли, – писав критик, – поглянемо на його (персонажа – Р. С.) життя з становища його власної проповіді, його таки ідеалом зміримо зміст його життя, – то побачимо його тільки розбитість, нерівність, неодноцільність. В основі можна те життя уважати навіть за схиблене. Бо хто був змалку у насмішках тільки, хто відтак сумував тільки горем других, а не думав про себе, хто через терен і трупи вів дику юрбу через ліси і не знайшов навіть віри у людей, – одним словом, – хто всю суму свого життя витратив для ідеї, хто жертвував себе і був за це укаменований, – той не міг горіти, той з свого життя не міг зробити казки! На ділі це той самий аскет, проти якого він боровся, а який утішав себе тільки фантомом, ілюзією життя”⁴⁰⁹.

Цитований автор, як і чимало його колег, що виходили з подібних світоглядних позицій (утім і сутнісно далеких гедонізму), трапляє у самохоть розставлене сільце своєї прагматичної концепції. Називати “схибленим” життя, віддане іншим, можна хіба з розрахунку його нетиповості – незвичності і незвичайності, яким постає земний шлях мучеників і пророків. І чи показником тут уміння або

⁴⁰⁸ Українка Лесея. Одержима... – С. 140–141.

⁴⁰⁹ Євшан М. Червоні маки... – С. 448.

ж вправність скористати заповіданим, пророкованим? Тоді виходить, що і Мойсей, і Христос (як реальні постаті і архетипи) – невдахи. І ще: хіба аскетизм можна трактувати лишень зі знаком мінус – “фантомом”, “ілюзією”; тоді як потенції його та енергії принаймні не менші за супротивні? (Імовірно, навіть потужніші, бо не замкнені лише дочасним).

Хибність такого “позитивного” підходу виявляється усе тією ж оптикою вищих реєстрів. Так, у світі людей Він видається слабким і недоладним. Це переконливо засвідчено порівняннями з обранцем Дівчини “бравим шевцем”, майстром надійного ремесла шити міцні чоботи для торування битих шляхів реальності. І у ній, як відомо, ходи не для того, хто не здатен штовхатись ліктями. Промовистою тут сцена з побиттям, що її напряду можна позначити Христовою заповіддю лівої та правої щоки – не відповідати кривдою на кривду. Але царина земного, то не все, що може бути приступним. І Він її не уникає і не боїться, як думає Дівчина, а просто не приймає своїм приділенням. Бо насправді тут щось геть протилежне: “Я не боюсь небес! (курсив мій – Р. С.) Мої відкриті груди!”⁴¹⁰. І фразою цією, поданою на початку драми, усе й починається. Герой, відкривши себе справжнього, уже колишнім бути не може і не хоче. Тому вирушає на пошуки стежки, що, за сюжетом, веде у гори, власне, до справжньої батьківщини, яку “Я, не знайшовши, не вернусь. Знайти я мушу. Бо, – Душа болить. Я більше тут не можу жити. Тут можна одуріть”⁴¹¹. І коли потрібно, коли настає велика пора для звершення великого чину, неймовірна сила вступає в Нього, сила, в основах якої віра, годна зрушити, знаємо з Євангелії, гори, а у драмі дає заввиграшки ламати віковічні дерева й перемагати лютих звірів. Віра ця такого заряду, що підносить і захочує інших, запалює навіть найбільших скептиків.

Переконаннями *одного* мрія, видиво Казки, робиться й *іншим* досяжною метою. Путь до неї важка, але приступна людині, знов Леся Українка, що “тямить нащо й куди вона йде”, тямить “вищу красу”, здобути і здобутись на яку можна єдино боротьбою і стражданнями. Про це попереджає і герой Олеся. Але засторога зовсім не почута, її перекривають приємні візії й пожадливі хотіння

⁴¹⁰ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 8.

⁴¹¹ Олесь О. Там само. – С. 9.

якнайшвидшого здобуття блага. Юрба усе така, у зверненнях чує тільки те, що хоче чути – обіцянку легко змінити те, що має і чого завжди видається недостатньо на щось краще, більше, позиточніше. Тому заклик лідера всуціль приємна пісня: “Хто в Казку йшов хоча вві сні солодкім, той в ліс уже не вернеться ніколи!.. Для того ліс труною, пеклом здається. Немов орел, прикутий до землі, той буде в небо рватись доти, аж доки серця не порве”⁴¹². Іншого разу, уже в дорозі, Він знову підбадьорює, але й попереджає також, і останнє, то вже увіч суворіше: “А Казка... Казка – вище... (Тиша). А хто б хотів угледіти її блискучу браму, хай духом зробиться міцний, як криця. Злякатися – упасти в кручу і розбитись” (в обох випадках курсив мій – Р. С.)⁴¹³.

Настійливі застороги, що лунають на марші, і то коли все ближчою мета, як небавом покажеться, не випадкові. Те, що вони адресовані юрбі, річ цілком очевидна, але щонайменше несподіваною видається їхня актуальність для самого речника. Чи є це свідченням слабкодухості, а якщо так, то чи тільки цим? Питання принципове і, мабуть, стрижневе для цілої концепції драми, яку психологічно вибудовано довкола постаті лідера. Звернувшись до його архетипу, можна знайти, сказати б, метафізичне пояснення-відповідник цієї поведінки.

Усім відомий епізод з великодньої містерії у саді Гефсиманському, так проникливо відтворений в “Одержимій”: Месія звертається до Всевишнього з молитвою збавити Його гіркої чаші – необхідності прийняти муки і смерть. Бо й Він, утілене божество – і це неймовірно і зовсім не піддається розумінню! – сумнівається, страждає та боїться. Але, зрештою, покійно улягає неминучому заради вищої мети, бо тільки через сакральну жертву справдиться заповідане. Цей релігійний постулат добре відомий і реалізується сюжетом визвольної місії праведника, чин якого змінює буттєвий статус реальності. Дії Олесевого героя “легітимізовано” цим дискурсом. “І смерть... останній мій тріумф у світі!..”⁴¹⁴ – покликує Він у передчутті жахливої розв’язки. Так, згадуючи Євшана, утверджується перемога через неминуче. Але головне – чи герой “смертю смерть перемиг”, тобто наскільки дієвим, потрібним є його

⁴¹² Олесь О. Там само. – С. 17.

⁴¹³ Олесь О. Там само. – С. 22.

⁴¹⁴ Олесь О. Там само. – С. 25.

життя-учення? І на це відповідь проста й очевидна: Казка існує, Він знайшов до неї стежку і, як обіцяв, привів туди людей. Отже, все було даремно. Інша річ, що увійти до неї вони не зважилися, не зуміли, не захотіли. Причини цього теж окреслено і то у не менш значущих тематичних імплікаціях. Їхні основи, ба більше, передумови так само закладено концепцією протагоніста.

“Сюжет утіленого бога”, взятий письменниками в роботу, передбачав і, зрештою, вимагав нелінійного, неагіографічного розгортання. І з ідейного, і з художнього погляду важила поліфонія, навіть варіативність. Безпосередня “прив’язка” сюжету “Одержимої” до першоджерела зумовила “делегування” психологічно мотивованих конотацій менш обтяженому фактажем персонажеві – Міріам (біблійній Марії Магдалині). Сумніви Месії (у драмі ледь зарисовані) щодо прийнятності свого учення, його дієвості, необхідності людям устократ посилено однією з них. І сумнівається вона не в Учителеві, а в учнях, а отже, хоч і з інших мотивів, у собі:

Не маловірна я, занадто вірю,
і віра та мене навік погубить.
Я вірю, що ти світло – і *такого*
ся темрява до себе не приймає?
Я вірю, що ти слово – і *такого*
отой глухорожденний люд не чує?
Їм, може, треба іншого Месії?
Їм, може, Сина Божого не досить?⁴¹⁵

Реальність таки довела, що “треба іншого”, що “Сина Божого” і “не досить”, і “занадто”. В Олесея, не настільки “сюжетозалежного”, сумнів інших безпосередніше ув’язано з сумнівом провідника. Тут, як і в “Осінній казці”, одверто піддано перевірці позитивну ідею цілісної особистості, а разом ідею надлюдини. Коли придивитися уважніше, то тривогу, а потім розпач, страх і решту деструктивних станів, що є провісниками та й, власне, призвідцями катастрофи, закорінено у самім протагоністі. З ним трапляється те, що й з багатьма персонажами Лесі Українки, – самозрада, початок якої у зневірі в собі, а потчерез себе й у меті, в ідеалі. А в духовному вимірі останнє майже завжди дорівнює найстрашнішому – втраті віри, себто втраті душі.

⁴¹⁵ Українка Лесея. Одержима... – С. 133.

Природа людського, а саме вона бере гору в останній картині “По дорозі в Казку”, така, що у ній завжди більше минулого, ніж майбутнього. І цей колишній важкий спадок повертається, щоб знищити того, хто не зміг його скинутись. “Це справді сон солодкий, – звиряється Він Дівчині, яка (Олесь теж тонкий у деталях) ніяк не може, бо ламаються квітки, сплести йому нового вінка-корону. – Невже б то я, слабкий, найслабший від усіх, міг повести усю юрбу із лісу?.. Невже б я зміг, я б перший зміг іти і розривать терни колючі!? Невже б я міг, як стрілами, очима ранити і тигра, й лева?.. Не вірю я. Це сон усе!.. (Тиша). Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабкий... найслабший...”⁴¹⁶. Його художній саморух відбувається параболою: упосліджений / парія – злет / герой – падіння / жертва. Але остання іпостась якісно інша, вища за вихідну – тут архетип жертви має духовним корелятом-двійником архетип праведника. Герой ніби повернувся на попередні позиції, але то оманливе враження, тільки зовнішнє. Насправді Він еволюціонував, бо гріх свій спокутував у найскладніший, але і найдієвіший спосіб – смертю.

Саморух героя “Осінньої казки” – то невпинний нисхідний спуск згори, а ще точніше, і власне за сюжетом, скочування з гори. Високий буттєвий статус, яким од початків його наділено, не знаходить підтвердження, бо не витримує випробувань, здається що й зумисне влаштованих, справжніх і несправжніх водночас. У найвигіднішому світлі Лицаря представлено на початках оповіді, яку, і то саме вступним монологом, наче закроєно з таким виразно авторчиним упізнавано епічним, ба більше, трагічним розмахом. Збавлена найціннішого – свободи, сильна людина, як очікує читач, мусить з усіх сил взятися за її повернення і або осягнути задумане, перемогти, або умерти на шляху до нього, отже, все одно перемогти. Але з розвитком дії, з кожним її новим витком, відбувається те, що важко назвати навіть дегероїзацією, – це послідовна й нищівна нівеляція статусу, а в психологічному еквіваленті – деіндивідуалізація. І напрям цього “руху” задано вже фіналом монологу, де герой, говорячи про інших, виявляє себе: “Людська кров мовчить / і не волає до небес про помсту, / а тихо ржавіє у млявих жилах...”⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 26.

⁴¹⁷ Українка Леся. Осіння казка. Фантастична драма // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. III. – С. 185.

Метафору іржавої крові, як знаємо, на всю широчінь авторка розгорне у написаній п'ятиліттям пізніше “Боярині”. Але її, метафори, доглибні конотації, що мають своїм позитивним відповідником кров живу / святу, слідні вже у драмах початку 1900-х рр. Смыслове навантаження образу, так само поліфонічне, як і його символіка, закорінене водночас і в соціальному, і в сакральному. Іржа як щось зіпсоване, поійняте розкладом, поглинає справжнє, те, що було живе і чисте, а коли підкорити собі не може, то, як у випадку Христа, нищить, убиває, зводить зі світу. І пояснити цей феномен лишень зовнішніми чинниками, включно з тиском соціуму, дорівнювало б тільки одноплщинному описові проблеми.

Доглибно розкритий ще Шевченком у координатах гріх / спокута концепт “вражої крові” саме й передбачав дворівневість побутування: у накинутій сваволі іншого, ворога та у доброхить прийнятій, власній деструктивній природі. Зло перетягує на свій бік, робить людину бранцем не так і не тільки силою власної потуги, як готовністю йому піддатися, перейти (одразу чи по тривалому супротиві) під його обладу. Тому розірвати кайдани найбільшої неволі можливо лише, знову пригадаймо Кобзаревий “Заповіт”, свідомо окропивши їх своєю кров'ю – зіпсованою, рабською. Тільки виточивши з жил скверну іржі-небуття, є шанс на онову, повернення до справжнього буття. Але яке ж це важке, сливе титанічне, не то завдання, – приділення. Успіх його не запевнюють ні найвищі лицарські чесноти, ні попередні великі заслуги. Бо свобода, розкіш бути собою – не одномоментний порив, не разове досягнення. Свобода – це постійний вибір і його повсякчасне підтвердження. І навіть розуміння цього ще не є запорукою осягнення. От як у випадку Лицаря, що спробував, поійнятий розпачем, а не відвагою, повернути найдорожче. Але, як жаліється Принцесі: “*тепер / я втомлений навік. Той порив / порвав мені востатнє ржаву душу, / її неволя ржею так посіла, / а що порвало – героїзм чи розпач, – / сама ти зваж*”⁴¹⁸.

Зіпсована кров, як виявляється, то ознака хворого тіла, але й, продовжуючи медичне дескрибування, симптом багато страшнішої недуги – духовної. І остання не минає з минущистю земного, а переходить з дочасного приділення у вічне прокляття. Позбавити людину

⁴¹⁸ Там само. – С. 214–215.

душі (от у чім парадоксальність великої істини!) може тільки вона сама. Падіння Олесевого героя також обумовлено схожими обставинами. А починається все, як згадувалося, сумнівом, де в основі жалість до себе, тобто почуття власної (уже втраченої) значущості, зворотом якої – нікчемність. Уражений фатальною недугою самозневіри, Він, однак, продовжує з останніх сил *грати* (а не жити) вже не свою *роль* (а не життя; і це ключові означники), права на що збувся одночасно з призначенням. Тому й репліка звернена до одного з насмішників – “Коли несеш ти жертву Богові, не личить усміхатись”⁴¹⁹, – звучить вже не тільки непереконливо, а й блюзнірськи.

Інші, утім і послідовники, це одразу відчують: утрата виняткового, сакрального статусу автоматично дорівнює утраті права вести за собою, проповідувати, провіщати. Одразу ж це передано реакцією Дівчини, коханої і учениці, яка готова продовжувати: “Я йду назустріч сестрам і братам. Вони вітають ранок. Ранок! Ти засвітив його і сам безсило погасаєш!”⁴²⁰. Тими ж мотивами керується і Принцеса з “Осінньої казки”, коли полишає свого обранця. Адже той і поведінкою, і словами уже геть інша, навіть не особистість, а непримітна, *безмовна* постать, що немає нічого спільного з Лицарем: “Невже душа твоя зломилась, вмерло серце? / Де речі запальні, де та одвага, / що ними ти очарував мене? / Гриміло слово, мов потік весняний, / мов Божий грім з небес...”⁴²¹. Та спогадування колишнього вже не роз’ятрює ран, не кличе до борні, а, навпаки, ще більше увиразнює поразку того, хто колись горів сам і умів запалити інших. Також лишень ненадовго слова коханої повертають утрачені сили героєві “По дорозі в Казку”, але й то хіба щоб гідно зустріти неминуче.

Приватний (сюжетний) фінал протагоністів обох “казкових” драм насправді виявляє два онтологічно різних варіанти художньо-філософського сприйняття реальності. Він, попри цілковите внутрішнє спустошення, знаходить у собі сили на останній поєдинок зі злом, утіленим розшалілим натовпом. Скинутий лідер, хай докорами й наріканнями, але спромігся на правду: “Я вам знайшов

⁴¹⁹ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 25.

⁴²⁰ Там само. – С. 26–27.

⁴²¹ Українка Леся. Осіння казка... – С. 213.

дорогу, я вів вас в Казку світлу, я вів вас з ночі в день, і от, коли пройшли ми сотні миль, коли підходим ми до Казки (*кричить*), коли я ввесь в крові і ранах, – ви смієтесь! Брати! У мене сльози! [...] Так ви не люде, а страховища якісь?! Я вас... боюсь!..”⁴²². Правда ця гірка і, здається, нікому, крім мовця, непотрібна. Але тільки вона дарує звільнення від страху, омани, зневіри. А ще, і тут земний парадокс і вища закономірність, правда відкриває ідеал. Каменованний юрбою і покинутий усіма, Він, через смерть – спокуту і очищення – повертає собі себе, а отже, знаходить Казку, яку, виявляється, завжди носив у душі.

Герой “Осінньої казки” теж завершує докорами й наріканнями, але права на це, а відтак правди за ними немає. Тому на каменування – почесну смерть – він не заслуговує. Принцеса спиняє вже занесену (зі шматком кришталю!) руку одного з будівничих напрочуд точною засторогою: “Лежачого не б’ють”. На відміну од Олесевого героя, Лицар програє не тільки життям (тілом), але ще фатальніше – смертю (душею). Він лишається на землі, але тільки оболонкою, тілесним. І це падіння кумира – того, хто кликав до ідеалу і сам уявлявся ним – ще одна, наважимося ствердити, що й головна, а можливо, і єдина “серйозна” тема загалом іронічної драми-фантазії⁴²³.

Саме час нагадати магістральний засновок розмови, власне, переформулювати його відомим трактуванням екзистенційної кризи, котра ставить під питання як реальність світу, так і присутність людини у ній. Тим-то повновагим відповідником “По дорозі в Казку” виступатиме універсально закросне дійство “Одержимої”. Тут зриму доцільність світу героїв і їхнього там перебування також доведено від супротивного – доланням зневіри, сумнівів, страху. Від цих станів, як уже мовилося, не вільна навіть Боголюдина (Месія), сутність і приділення якої здолати все і життям, і смертю.

⁴²² Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 27.

⁴²³ Експериментальний характер драми, на чому наголошують дослідники, і, відповідно, відмова авторки рухатись цим шляхом, може, окрім іншого, мати пояснення у “пародійності” концепції протагоніста. Лицар під цим оглядом видається постаттю не просто зламанною (Річард Айрон), загубленою (Дон Жуан) чи утраченою (Лукаш). Він узагалі губить індивідуальні риси, перестає бути особистістю, незважаючи навіть на промальовані вступним монологом “начатки” духовної конституції. Це не тільки пародія основного архетипу Лесі Українки – Христа (за таку можна узяти постать Юди з “На полі крові”), а й пародія людини – її шарж, карикатура, схема. Письменниця тут ще готова визнавати умовність художнього дійства-алегорії, але ніколи – умовність ідеї-особистості.

А от Людина (Міріам) підтверджує свій онтологічний статус, тобто знімає тяжіння земного, тілесного як волі-до-життя, свідомим прийняттям / повторенням небесного шляху. Реальність світу підтверджена / освячена можливістю у нім ідеалу (пришестям Христа), а присутність людини – готовністю визнати Його світлом та істиною. І усе це добровільно, без наперед обіцяної і запевненої найсвятішою кров'ю, заплати. Звідси, як видається, і максималізм героїні: вірити безоглядно у Месію / Ідеал – то відчувати свою душу, готовність віддати усе за Нього – то офірування себе вищому, то́му, що поза межами власного Я.

В означеному екзистенційному ключі постає іще одна наскрізна лінія не лише внутрішнього, а й замкненого через / і на нього зовнішньо-подієвого виявів магістрального конфлікту. Загалом беручи, це конфлікт Я – Інший у його незмінно актуальному (як для реалізму й натуралізму, так і модерну) антагонізмі особистість – юрба. У різних ракурсах ця проблема вже ставала предметом роздумів українських науковців. А все ж порівняльний кут зору дає перспективи коли не для цілком нової парадигми, сказати б, стратегічної ваги осягів, то суттєво употужнює можливості розкриття специфіки індивідуально авторської філософії та поетики, тобто знахідок тактичного рівня.

Принцип внутрішньо-психологічного центру як рушія художньої дії, поміж іншого, знаходить увиразнення й у вимірі Я – Я-інший. Імовірно видається свого роду герменевтичний підхід до постаті протагоніста, що за типом може бути названий гамлетівським. Реальність тут не просто відбиття / віддзеркалення душі, а душа є вмістилищем, осідком і фільтром того, що називається реальністю. І суворе правдання Олесевого героя з юрбою – це ще й протиставлення та зіткнення верхів і низів його власної суті. Мабуть, психоаналітик говорив би про змагання свідомого і підсвідомого. Цим, до слова, набагато повніше пояснюються різкі духовні злами особистості; і не тільки у фіналі твору. Звісно, це не у всьому практика “внутрішнього кільця”, явлена митцями українського модерну (“Я (Романтика)” М. Хвильового, “Патетична соната” М. Куліша), але її безпосереднє провіщення або, можливо, наближення. Особливість цю зауважувала й критика 1900-х рр., в один голос відзначаючи специфіку взаємозв'язків драматурга та персонажа, а звідси й оригінальність індивідуалізації (а не лише

типізації) останнього. Рушив у цім напрямку й А. Ніковський, визнаючи найпомітнішим поступ Олеся у тім, що «світогляд автора – спільний його сучасникам, що психіка самого автора вносить такі характерні риси нашого часу, що аж примушує деяких дивитися на героя “По дорозі в Казку” як на якусь певну постать недалекого минулого з нашого життя (агітатор – мовляв М. Шаповал); власна ж індивідуальність нашого поета надає його ватажкові юрби своєрідні ліричні риси, що і треба лічити найбільш інтересним у творах поетичної думки, коли вона спиняється на речах нам добре відомих, – теми повторюються, але закрутка оброблення вічно нова»⁴²⁴.

Спостереження цитованого критика, на жаль, не знайшли необхідного вивершення саме в роздумах над новаторською природою художнього “оброблення” матеріалу. Цілком до запитів епохи він зосереджується на суспільнозначущих аспектах твору. Повсякчас змагали до цього й перші інтерпретатори драм Лесі Українки. Але неодмінно труднощі “соціалізації” чи, скажімо, актуальної “соціальної адаптації” були на порядок більшими. Так, конфліктні центри “Одержимої” на позір видавалися цілком очевидними: герой – герой та герой – юрба. Менш очевидним, а все ж видимим був і конфлікт Я – Я-інша, утілений постаттю Міріам. Щоправда останньому надавалося другорядного, сливе побіжного значення, як правило, у проекції на два головні.

А між тим, внутрішній світ героїні годі окреслити суперечностями її незвичайної (навіть винесеної у заголовок) натури, побіжно, через порівняння, схарактеризованої Месією: “ти, мов рабиня, / що знає волю пана і не слуха. / Таких рабів сувора кара жде”⁴²⁵. Чомусь цього означення видавалося досить для з’ясування того, що звалося лінійною біографією персонажа, життєвий фінал якого провіщено прикінцевою реплікою Христа. Однак чи варто виводити усі ідейно-художні інтенції драми зі сфери “соціальної взаємодії”? І невже бунт і зневага гордої душі до всіх обертається тільки проти неї самої і на терезах *філософської* значущості й *мистецької* переконливості важить незмірно менше, аніж бунт і ненависть усіх до одного? У вказаних вимірах потребу самопізнання не просто дорівняно суспільним потребам, тобто реальним інтересам загалу.

⁴²⁴ Ан. Василько. Вічна казка (Олександр Олесь – “По дорозі в Казку”) [Уривок] // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 6. – С. 151.

⁴²⁵ Українка Леся. Одержима... – С. 130.

Її поставлено незмірно вище, тим вище, слід додати, що ідеться тут не про благо (результат, мету), а про страждання (шлях, істину).

Доречно буде згадати євангельську істину, за якою “судять не за словами, а за ділами”. Міріам напrawdę виявляє те, що й з точки зору всеблагого Месії можна назвати непокорою. Виявляє і визнає. Але й це (як і все) робить у досить своєрідний, за іншого випадку означений Лесею Українкою, але й тут відповідний, “еластично-упертий” спосіб: “О, я вірю, / без краю вірю, в тебе, Сине Божий, / та я не вірю в себе! Я не вірю, / щоб я могла твої слова прийняти”⁴²⁶. І причиною є не сліпа затятість. Не йдеться і про уражені амбіції, гордощі, розрахунок, корисливість – усі ті мотиви, якими схильні керуватися інші, юрба. Іntenції героїні геть відмінні, водночас прості й високі: вона схильна погодитись на земне приділення людини – страждати. Так, страждати, але не терпіти. А те, з чим вона не готова змиритися і чого не може сама собі простити, – поширює й на інших. І в цій довірі та надії насамперед міряється велич, а не нищість кожного і всіх. І як тут оминати знану максимум перших будівничих Церкви Христової: “Справжній біль, який виходить з людини, – найбільше належить Богові”. І тільки Всевишній в силі погамувати його тим дивовижним, мало чи то й геть незрозумілим шляхом, який можна назвати “обміном”. Біль “обмінюється” на любов, яка, таким чином, стає головним, по суті, єдиним універсальним мірилом і цінністю. Хто спромігся на розуміння, сприйняття і прийняття цього істиною та законом, вже ніколи не прийме нічого іншого, бо все інше не гідне людини.

Любов’ю і лише нею визначаються дії Міріам, як повинно нею визначатися існування кожної істоти світу. Її прощальним монологом, яким завершується твір, приватну позицію напряду дорівняно екзистенційному статусові Людини: “[...] Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любові!”⁴²⁷. Попри усе, Лесья Українка закінчує драму саме цим словом – станом, почуттям, істиною⁴²⁸.

⁴²⁶ Там само. – С. 131.

⁴²⁷ Там само. – С. 147.

⁴²⁸ Більш ніж промовистий чи навіть символічний такий фінал “оповіді про любов і ненависть” – першої віршованої драми Лесі Українки. Також і з-поміж варіантів завершення її останнього драматичного задуму, як показують нотатки робочого плану, зроблені зі слів доньки Оленою Пчілкою, авторка вибрала молитву / надію героїв, а не прокляття / зневіру. (Ідеться про драму під умовною назвою “У передмісті Александрії живе сім’я ученого елліна...”, яку письменниця обмірковувала в останні тижні життя).

Тобто слово перейшло у діло, стало реальністю, плоттю. Такий же суттю своєю і фінал “По дорозі в Казку”. І тут останнє звернення каменованого героя порушене любов’ю: “Так я не помилився?! Так я їх добре в Казку вів? Ми швидко будемо у Казці!! (Гукає, але голос його ледве чути). Люде! Люде! Брати мої! Я вас довів! Ще два-три кроки! Люде! Люде! Люде!...”⁴²⁹. Звісно, прозоріші аналогії на Голгофу, де розіп’ятий Бог прощає убивць, саме в Олесь. Але й страдницька смерть Міріам, котра убивць Христа не прощає – це теж смерть гідна мучеників і пророків.

Незадовго до свого жахливого земного фіналу героїня визнає, що заслуговує пекла, та її останні слова – спростування цього. Не йдеться, звісно, про рай у його релігійному розумінні, але таки про спокій, якого не мала, який відкидала за життя. І прощення. Саме так – прощення. Бо ж коли вона не прощала інших і себе за Христа і ненавиділа за Того, хто сам був любов, то Він міг, мав владу і силу любити та прощати і її, і за неї. Від тих же християнських екзегетів відомо: “пекло – це абсолютна неспроможність любити”. Звільнена від ненависті смертю, Міріам навіки лишилася тільки з любов’ю.

Підтвердженням сказаному, щоправда підтвердженням від зворотного, може слугувати концепція протагоніста “На полі крові” – другої драми “Євангельського триптиха”. Юда Іскаріот, цей “вибраний і покликаний”, учень Христа, пекла, у чому зізнавався, дізнав саме побіля Учителя. А збутися зумів тільки своїм жахливим учинком. Але, як переконає завершення твору, у справдешньому пеклі опинився після того, як відкинув Істину, Світло й Любов. І тому його приділення, від якого немає звільнення навіть смертю, – остаточно утверджений авторкою другий фінал оповіді позбавляє героя навіть цього – вічно перебувати у брехні, темряві й ненависті⁴³⁰.

Чи це портрет людини загалом? Певне, варто питання перефразувати, додавши конкретики: чи все людина така в “момент істини”, в умовах межової, контрніцшеанської ситуації “присутності Бога”? Аби уникнути зверхньої, рівно ж як поверхової категоріальності, доводиться говорити про “середню”, т.зв. масову людину. Масовий же вихід її на кін історії фіксує якраз у тім часі (остання

⁴²⁹ Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 29.

⁴³⁰ Свого часу авторові уже доводилося розглядати драму під означеним кутом зору. Див.: Романов С. Драматична поема Лесі Українки “На полі крові” як християнська екзегеза і авторський апокриф // Слово і Час. – 2011. – № 4. – С. 7–19.

третина XIX – поч. XX ст.) Х. Ортега-і-Гасет. А тут необхідно мати у полі зору спроби розглянути ці й інші драми письменників у проекціях ідей автора “Бунту мас”. Тому, оминаючи (але не ігноруючи) виразні соціально-історичні та психологічні паралелі, які найбільше цікавили українських дослідників, варто звернутися до специфіки надчуттєвого рівня.

Міркуючи над причинами глобальних цивілізаційних змін, що увіч проявилися багатьма деструктивними тенденціями, “сердитий іспанець” виходить на обшири метафізичного крою. І рівнозначущими у нього постають онтологічні та аксіологічні чинники, зокрема й в обґрунтуванні одного з магістральних засновків: “Коли щось, будучи ідеалом, переходить у дійсність, воно неминуче перестає бути ідеалом. Вивітрюється престиж і владна магія, властивості, якими ідеал впливає на людину”⁴³¹. Зрозуміло, що йшлося про нівеляцію, а не вагу, необхідність чи загалом можливість існування ідеалу. Його (ідеалу) дію, вплив на людину й вивіряють у свій спосіб українські митці. І роблять це через систему найвищих, сакральних зв’язків та паралелей.

Коли прийняти бодай гіпотезою художнього руху драматургів християнську догму земного падолу як митарств і випробування душі, то головною постане уже неводнораз заявлена стежа духовного пошуку. Або, по-іншому, надприродного пізнання себе, необхідною умовою і запорукою чого віра. Віра у Бога, Абсолют, Ідею. Якщо слабне, а то й вигасає потреба у цьому, людина втрачає щось значно більше, ніж справжнє покликання чи навіть сенс існування. Вона втрачає себе як суб’єкт, а буття як даність і марнує свій час на мало чого варті речі, не віддаючись гідному. Як провіщає один із голосів Олесевої юрби: “На те живем, щоб вік дожити”⁴³². Цей крутозлам – чи варто його називати цивілізаційним? – від шукань царства небесного (навмисне уникаємо тут релігійних конотацій) до служіння царству земному напрочуд виразно фіксують обидва твори.

Ідеал, згадуючи Ортегу, перестає бути ідеалом не тому, що у дійсності втрачає щось від своєї повноти. Він слабне у нашій сприйнятті й прийнятті з причини нашого небажання, оспалості, страху дорівнятися, тобто довіритися йому. З подиву гідною

⁴³¹ Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. – [пер. з ісп. В. Сахно] // Х. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С. 24.

⁴³² Олесь О. По дорозі в Казку... – С. 13.

наполегливістю й зусиллями, вартими на правду кращого застосування, юрба робить усе, аби збутися того, хто, як Месія, утілює його, або, як Він, може вказати до нього шлях. І dokonує цього не те щоб в особливо вигадливий, а у звичний, прийнятний, а головне, такий завжди дієвий спосіб.

Олесевого героя воліють бачити пророком, а ще краще і певніше – королем і тут, у лісі, і там, у Казці. Коли накинута статус не знаходить підтвердження, “самозванця” жорстоко карають. Пам’ятаємо ж бо напис над розіп’ятим Богом: “Ісус Христос цар юдейський”. Таким ще Його можна прийняти за життя, але Сином Божим – тільки після смерті, то пак, після воскресіння. Разюче іронічна, власне, нищівна у своїх оскарженнях Міріам саме коли зрозпачена стоїть на Голгофі, під хрестом: “Тут завтра придуть ті прихильні друзі, / що тричі одрікалися від нього, / і та родина, що ніколи в ньому / не бачила пророка; придуть, здіймуть / його з хреста, – бо вже ж він неживий / і більше мучитись за них не може [...]”⁴³³. Та ще – і це не менш показово! – по звістці про заповідану перемогу Христа над мороком небуття, коли сталося таке очікуване, а ще більш неочікуване воскресіння: “Усі ви допустили, щоб Месія / кривавий викуп дав за ваші душі. / І вам прийняти його було не тяжко? / Віддячились ви, правда, хто сльозою, / хто щирою до ворогів любов’ю...”⁴³⁴.

Чи люди бувають кращими за свої вчинки і чи все може бути визначено здатністю розрізняти добро і зло? Звинувачення в моральному квієтизмі, на які монологи героїні не дає перетворити не стільки викривальна сила пафосу, як переконливість художнього образу, оперто саме на ці наріжні камені світобудови. І в цьому, вочевидь, талант і майстерність письменниці, обійшлося без абстрактних спекуляцій. Загал, сказати б, задля чистоти експерименту, поставлено не по той чи той бік, а осторонь (хоча й не поверх) добра і зла. Іноді здається, що вони взагалі байдужі і до того, і до того. “Бунт низів” як лейтмотив “Одержимої”, що стане одним із провідних у наступних драмах, розроблено у вимірі метафізичного, де, як завжди у авторки, основна проблема – проблема вибору.

Звинувачення Месії угрунтовані на тому, що Він є таким, як є. Але й звинувачення загалові переадресовано за тими ж зразками.

⁴³³ Українка Лесея. Одержима... – С. 140.

⁴³⁴ Там само. – С. 144.

Щоб стати собою, тобто вільним, треба здобутися на зусилля, інакше кажучи, пізнати істину і жити в ній. У сфері свідомості цей механізм якнайкраще передано одним із постулатів екзистенціалізму, де єдиним справжнім, істинним буттям є переживання суб'єктом свого “буття-у-світі”. Усе інше – тільки існування, ілюзія, омана. А ще – це сфера інстинкту, чистої природи, рівень фізичного, тілесного, організму. Таким існуванням поійнята і обмежена тварина. Не випадково стремління до розвою, взорування на високе, відчуття і потребу ідеалу Ортега декларував конститутивною рисою homo sapiens: “Здатність захоплюватися ліпшим, перейматися досконалістю минушого, бути податливим архетипу чи взірцевій формі є психічною функцією, яка відрізняє людину від тварини і надає нашій відміні поступальності у порівнянні з відносною стабільністю інших живих істот”⁴³⁵.

Виокремитися з природи – отари, зграї, юрби – це уже стати іншим, але ще не собою. Справжніми робимось лише тоді, коли переймаємось чимось вищим, аніж зримає й дочасне, виявляємо готовність до відмови й офіри, до обміну існування на буття. Та, згадується афоризм Ж. Бернаноса: “Що для людей блага вічності? Важить тільки бажання отримати вічні блага”. Глибинно саме цією потребою керується натовп, що на поклик так несподівано посталого лідера вирушає шукати Казки. Але варто було з'явитися сумніву щодо взірцевості поводиря, а отже, наявності окресленої ним мети, аби зупинитися, ба більше – повернути назад. Олесь ставить питання не тільки верхів, вибраних, а й народу, точніше його неспроможності до виокремлення, народження еліт, або принаймні відповідальності й готовності інертної більшості до гуртування і поступування за добірною меншістю.

У схожому становищі, до слова, спостерігає свою країну і Ортега, з прикрістю відзначаючи, що «відсутність “кращих” породила в масі, в “народі”, столітню сліпоту. Він не розрізняє кращих і гірших. Тож коли на нашій землі з'являються привілейовані індивіди, “маса” не вміє зробити їх корисними і часто їх знищує. Ми є народом “народу”, хліборобською расою селянської вдачі. Це найприкметніша риса суспільства без меншини, те, що я називаю

⁴³⁵ Ортега-і-Гасет Х. Безхребетна Іспанія. – [пер. з ісп. В. Сахно] // Х. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори... – С. 180.

селюцтвом»⁴³⁶. У подальшому викладі зроблено, для допитливого читача і необов’язкове, дефінітивне уточнення соціополітичного плану: “суспільство без аристократії”. Інший, та вже наскрізний, термін-концепт іще промовистіший – “аристофобія”. Силу цього фатально деструктивного відхилення живить цілий ряд чинників – від психологічних до культурно-громадських. Суть же його не складна: “Гірші, яких більше, знавісніло повстають проти кращих”⁴³⁷.

Наслідком “повстання” (бо ж чи може воно мати гідну обговорення мету?) є не стільки збереження нейтрально-середнього статусу всіх, як усунення фактора подразнення, тобто того, хто наважив стати Іншим, хто, згадуючи цитований лист, узявся співати “про далекі береги”. Біологічний закон тваринної зграї вимагає знищення *не такого*; людська спільнота посилює цю глибинну потребу ще й особливо мстивою затятістю. Мало того, що юрба сама відмовилась іти у Казку, вона ще й не пустила туди свого детронізованого лідера. «Усім, в кого немає душі, – каже один з героїв “Калігули” А. Камю, – нестерпні ті, в кого її забагато». Тому так упевнено й злагоджено кричав Пілатові натовп: “Розпни Його, розпни!”. “Законною” є і ще одна вимога – звільнити Варраву. Бо це їхній справжній поводир, натхненник і цар. Він нічого не вимагає від себе

⁴³⁶ Там само. – С. 194.

Попри те, що драматичне дійство розгорнуто в універсальному просторі міфу, його, дійства, ідейна “замкненість” на авторову реальність також постає не менш значущою. Олесеві умонастрої тієї пори розкриває один із листів до близького приятеля. І оповідь та цінна не самою образністю, а заданою через неї глибиною і фактурністю аналізу становища країни, або ж узятого “капітанами національного корабля” курсу. Особливості інтонування й стилю викладу, бодай задля повноти вражень, таки вартують докладнішого представлення. Отже, удавано бадьоро починає письменник: «Рушили! І по їх (самопроголошених керманічів – Р. С.) знаку кожний став на своє місце і взявся за роботу. Через деякий час капітани заявили, що немає вугілля. Команда і поклик: “Лишайтеся в сорочці, давайте на паливо убрання! Будьте громадянами!”. Статисти поробилися громадянами. Через деякий час виявилось, що нічого їсти. Стали їсти один одного... В захитних убраннях вони поховались в каюти і смакують о морю. Змовила команда. Коли прийшли до їх музики, що грали на кораблі, і коли до їх прийшли співці, що співали про далекі береги, про щасливу країну, що підтримують віру в пасажирів, коли вони прийшли і сказали: ми голодні, безсилі наші руки і голоси, ми не можемо співати, дайте нам хліба – і наші руки знову ударять по струнах і знову поллються, як бальзам на рани, наші пісні, – капітани їм відповіли: “Ми звичайні торговці. Їздили по справах на кораблі, угледіли капітанську одежу, ну і одяглися в неї. Однаково валялась без діла!” – “Не могло бути!” – закричали співці і музики. “Ми торговці, – повторили капітани, – єсть бариш – купуємо, а нема – ніхто нас не примусить. Їмо своє, з дому взяли”» // *Олесь О.* Лист Є. Чикаленку [1908] // “Поет з душею вогняною” ... – С. 152–153.

⁴³⁷ *Ортега-і-Гасет Х.* Безхребетна Іспанія... – С. 174.

і нічого неможливого не вимагатиме від решти. (І ось тут була б доречною почата Євшаном розмова про гедонізм, але не героя, а якраз натовпу). Окрім того, він сильний, нещадний і злий, а що іншого потрібно для того, аби керувати?

В Олеся на місце скинутого одразу ж обирають гідного наступника – “людину, подібну до горили” – та ще й коронують його вінцем попередника – маками. А це, пам’ятаємо, кров, але не чиста, саможертовна, а чорна, звірина, яка нуртує від гону ненависті й злоби, яка вимагає офіри для себе. Мабуть, не варто так поважно говорити про наскрізну для тих же російських символістів тему “царства звіра”, але її помітно зарисовані абриси треба відзначити. От і в “Осінній казці” момент утрати Лицарем свого статусу передано саме “аніمالізацією” героя – своєрідністю його голосу і поведінки (принагідно згадується й інший “казковий сюжет” письменниці – метаморфози Лукаша з “Лісової пісні”). Пойнятий страхом, він остаточно набуває внутрішньої природи “одного зі зграї”, серед якої, по темних закутках хлівів, мусив перед цим критися. (Примітно, що “рятівниця” переховує його не серед коней чи овець, а таки у свининці). І навіть, коли зі зруйнованих будівничими кошар “бидло” ринуло у світ, на розпач Служебки покинувши навіть годівлю – основне своє призначення, Лицар готовий здатися на ласку тирана, сподіваючись, що той упокорених не добиватиме, ачеж же “наш король не звір”⁴³⁸.

Так остаточно довершується нівеляція уже не тільки статусу, а й особистості. З темниці фізичної, в котрій перебував, у підземеллі, мов небезпечний, невпокорений звір, герой-в’язень доброхіть іде у чисте, світле, спокійне, а все ж стійло. І буде щиро вдячний хазяїнові за ласку. А ще, аби не так соромно і не дуже самотньо, кличе туди й Принцесу. Він десь геть забув чи, певніше, таки domeжно пізнав на собі дію раніше висловленого чарівником-віщуном лицарського девізу: “Хто визволиться сам, той буде вільний, / хто

⁴³⁸ Імпліфіковані – то явно, то більш приховано – апеляції до “тваринного” (як на рівні індивідуальної психології, так і соціальної структури) знаходять виразний відгук у новочасних теоріях тоталітарного світоустрою. Прагнення Короля організувати маси на засадах “розумно” упорядкованої ферми, де кожен вид / клас / група має свої стійла, кошари і пастухів-наглядачів, над якими усевладний хазяїн, корінням сягає мороку несвідомого. Наскрізною є ідея знеособлення, редукації свідомого, гідного й незалежного “Я-індивідуальності”, що на основах рівності й відповідальності творить спільноту з Іншим, до безликого, свавільно-покірного “ми-отари”, яка потребує, ба вимагає силового згуртування й повсякчасного скерування / контролю звіриною волею іншого.

визволить кого, в неволю візьме”⁴³⁹. Та не забула сказаного мудрецем Принцеса. Зі своєї золотої клітки, так підступно і знову ж дбайливо облаштованої ловцем, ця пташина випурхнула. І спромоглася злетіти вище свого провідника, котрий, після фатального падіння, зневірений мусив-таки визнати:

Або не сокіл я, або спалила
мені неволя крила, тільки чую,
душею чую – їм не відрости [...]
То був порив остатній,
він показав, що крил моїх – нема,
що то була якась мана, облуда,
немов я чув їх в себе за плечима⁴⁴⁰.

Сили ж крил його послідовниці вистачило, щоби, упавши з високостей, знову злетіти. І коли уперше опинитися на горі, визволитися, то пак вивищитися, їй допоміг Король, який у цей спосіб отримав на неї певне право, то вдруге, по-справжньому, вона dokonує всього сама. І тепер шлях набагато складніший. Адже ідеться ще й про визнання і спокуту попереднього неправильного і несправедного, бо легко, навіть свавільно осягнутого статусу. Зрештою, і сам цей статус несправжній, ба й нелюдський – холодного ідола-божества, у жертву якому принесено стільки життів (згодом цей психотип жінки-богині буде розвинуто образом Донни Анни в “Камінному господарі”). Покуту, майже християнським шляхом, можна відбути тільки через страждання, біль і самовпокорення, які також є частиною випробування. “Хто не був високо, – звертається Принцеса до швидких на гострі присуди будівничих, – той зроду не збагне, як страшно впасти, / і хто не звик до чистоти кришталю, / не тямить, як то тяжко забруднитись. / Не так мене діймає біль, як бруд...”⁴⁴¹. Глибину цього твердження дійсно годі збагнути, не переживши злету і не зазнавши падіння. І, мабуть, найкраще це усвідомив Лицар, вибір якого – позбутися болю, лишившись брудним, варто залишити без осуду: хто ж засуджуватиме слабкість? Доречною хіба іронія – дошкульна, як у Першого майстра, що зичить героєві до пари його визволительку-Служебку, або сумна, як у Принцеси, котра не пізнає свого колишнього обранця.

⁴³⁹ *Українка Леся*. Осіння казка... – С. 197.

⁴⁴⁰ Там само. – С. 214.

⁴⁴¹ Там само. – С. 208.

Трагедія загубленої душі, яка прозирає за, здавалося б, всуціль іронічним дійством, тим глибша, що герой майже добровільно збувається себе. Він сам, інші герої та й читачі / глядачі не те що ненавидять його чи зневажають, а справді – не впізнають. Здається, краще б сталося те, що Лицар накликав собі у першому монолозі – підступної, а все ж почесної смерті від рук ката чи навіть втрати глузду. Тоді б він насильно, але таки не *добровільно* утратив до в'язниці для божевільних, яку, за порадою ученого лікаря, будуватиме на місці *свининця* Король, і яку так вихваляє Пастух. Тоді б і Служебка могла стати там за доглядачку й запопасти Лицаря у свою цілковиту владу, як і хотіла. Панування це буде надійне і абсолютне. Бо ж повної перемоги “маса” досягає не знищенням іншого, добірної меншини, а її асиміляцією, форматуванням “під себе”.

“Рятунку” у божевіллі (чи то пак, божевіллям) шукатиме і герой Олесевої драми. І хтозна, чого тут більше? Насамперед ітиметься про втечу розколотої свідомості від жахливої реальності, коли Він нагло розуміє марність свого чину провідника, а отже, й сенсу власного існування. І юрба, як завжди при падінні кумирів, охоче і з мстивою радістю йому підігруватиме. Але за цим очевидним поясненням криється інше, не менш значуще, а ймовірно, і глибше. Як і щодо “Одержимої”, говорити тут можна про свідому чи, власне, вольову зміну особистістю планів тієї самої реальності. Аби не обернутися звіром, не кричати з іншими “Розпни Його, розпни”, варто і навіть потрібно “відійти” свідомістю від світу, що збожеволів, у той його “паралельний вимір”, де все гостріше, але й інакше. Не випадково Він, уже ославлений божевільним, пойнятий жахом прозріння називає юрбу, яка от-от його каменує, привидами.

Чи виправдано цей розрив, в означеннях Б. Паскаля, “субстанційного союзу” душі й тіла? На думку мислителя, утрата першого незмінно наближає особистість до тварини, позбавляє її буття духу й долучає до небуття. Але герої дискутованих творів – Він, Міріам, Принцеса (але не Лицар), – якраз шляхом своєї інакшості, “одержимості” душу і зберігають. І, здається, це єдиний спосіб лишитися собою, лишитися на боці світла за темних часів, коли люди перестають бути людьми. Розглядаючи драми з точки зору авторських завдань чи надзавдань, якщо дозволено перевести питання у таку площину, доречним видається згадати припис того ж філософа: “Небезпечно

занадто показувати людині, наскільки вона рівна бидлу, не вказуючи їй її величі. Так само небезпечно вказувати їй її велич без її ницості. Ще небезпечніше залишати її у невіданні того і того, натомість вельми вигідно зобразити їй те й те. Не треба, щоб людина вважала, ніби вона рівня бидлу чи ангелам, ані щоб вона не відала і того, і того, натомість нехай вона знає і те, і те”⁴⁴². Ці найскладнішого, бо найвищого реєстру проби вимірювати людське в людині письменники, кожен, звісно, по-своєму, провадитимуть в інших творах.

3.2. Божевілля і психологія Іншого:

“Блакитна троянда” – “Танець життя” / “Трагедія серця”

Філософсько-психологічну напруженість оповіді як основу художнього руху, в “По дорозі в Казку” виразніше задану на рівні мотивів, аніж тем, Олесь, посиливши та загостривши (іноді через містицизм), продовжує практикувати й надалі. Імовірно тому драматичні етюди першої половини 1910-х рр. – то, купно з поетичними книжками, таки справді найвищий його злет. Кожна річ більш або менш цікава по-своєму, але загальне скерування творчості тримається заданого яскравим початком русла. Невипадково з відстані понад третини століття письменник визнаватиме дебютну драму найбільш вдалою, особливо відзначаючи її план і будову. Лесь Українка ж, навпаки, після двох закінчених прозових спроб у найскладнішому з жанрів, узяла тривалу, майже у п’ятиліття паузу, щоб “вибухнути” ні на що з до того написаного не схожою “Одержимою”. Звісно, це, як і надміру скептичні автооцінки, не занижують своєрідності закінченої влітку 1896-го “Блакитної троянди”. Першої нашої психологічної драми, що нею здійснено вихід на обшири, до освоєння яких вітчизняна література приступиться лишень з появою нового театру. І то буде символістський – Олесь й експресіоністський – Винниченка, як з пістетом, а частіше без, підкреслювалося, театр. Однак це, повторимо, аж 1910-ті рр.

Представляючи у листопаді буремного 1917-го київській публіці інсценізований триптих відомого, але (тут майже неодмінний український парадокс) мало знаного автора, молодий Лесь Курбас

⁴⁴² Паскаль Б. Думки... – С. 44.

змушений удатися до застережень: “Коли кожен спектакль для актора є святом, то сьогодні для нас свято особливе, сьогодні вперше ми робимо спробу в новій для нас царині, в царині театру Олеся. В новій не тільки для нас, але і для більшості вас, шановне громадянство, бо театр Олеся – театр вибраних, і часто з ним зустрічатися не випадає. За хвилину ви побачите нашу виставу і візьмете з неї те, що вам забажається, що ви зможете взяти, і якраз тому, що сей театр для більшості новий, можливі й у нас цілком інші й різні вихідні точки, які можуть викликати непорозуміння і позбавити вас змоги відчутти нас за тих критеріїв нашої творчості”⁴⁴³. І, як свідчать рецензії та приватні відгуки, враження справила постановка, а п’єс загалом не зрозуміли. Певно не тільки через це, але й через це також, “театр Олеся” лишився проектом, власне, заручником свого часу, бо *свої* завдання “Молодий театр”, то більше “Березіль”, вирішуватимуть зі *своїми* авторами. Два десятиліття перед цим інший знаковий режисер М. Кропивницький, зважившись на роботу із незвичним матеріалом, обійшовся без позасценічних пояснень (теж, вочевидь, необхідних). Та коли б такі й подавалися, “Блакитна троянда” однак була приречена. Суміш натуралізму (стиль і пафос твору) та побутової української мелодрами (це вже особливості інсценізацій театру корифеїв), як саркастично відзначала критика, справляла гнітюче і zarazом комічне враження співу на чужі голоси. Та причиною невдачі, як то звичайно практикувалося, назвали “своєрідність” драматичного тексту.

Насправді поразка “театру Лесі Українки”, не менш очевидна і у випадку колег-сучасників (навіть попри успіхи Винниченка за кордоном), обумовлювалася становищем вітчизняної сцени, а ширше – культури. Мало того, що новаторські спроби вважалися недоречними, а то й шкідливими забавками, по-справжньому талановиті, глибокі твори, з якими не знали як порадити, ставилися у залежність чи й пряму ідейно-стильову підпорядкованість (читай вторинність) “світовій модерні”. Опріч іншого, згадану Курбасівську постановку нарекли “фантастичною гофманщиною”, тим самим “закріплюючи” дійство, а отже, і п’єси, за епохою романтизму, тобто

⁴⁴³ Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеся // “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 35.

за минулим. Окремо ж драматургові, точніше його героям, приклали того “комплімент”, який автор уже чув і ще чути не раз – “маріонетки”; марними і тут були режисерські застороги.

Цю манеру характеротворення виводили з практики символізму і, зокрема, найвідомішого представника стилю М. Метерлінка. Саме його апологетом, а іноді, не церемонячись, епігоном називатимуть Олесея. Зазвичай “твором-реагентом” правитиме етюд “По дорозі в Казку”, написаний, як уважалося, під безпосереднім впливом “Сліпців”. Але ця драма, приміром, видаватиметься, і то такому знавцю театру й непересічному поетові як М. Вороний, прототекстом ще й іншого етюдю колеги – “Танцю життя”. Частково загальну опінію підтвердив і постановник, що у своїх поясненнях також покликався лише на художню філософію великого бельгійця. Апелюючи до безодні внутрішнього життя людини, складнощів її психологічних установок і психічних відрухів, Курбас наголошує на відкритості для позитивної обсервації тільки незначної частини нашого “Я”. Просунутись далі, до того, що лежить в основах душевної організації особистості, спроможна, і то чи не винятково, розкута творча уява. “І отся глибина, ця сфера неясних відрухів душі, це – те, що в побутовій мові називаємо підсвідомістю, це, врешті-решт, те саме, що Метерлінк зве морем темнот, це та сфера, в якій починається і для якої твориться мистецтво. Так, бо сфера чистої свідомості – це поле, де твориться наука, філософія, торгівля, політика, а мистецтво бере свій почин у чутті і задля чуття воно твориться, – переконує автор”⁴⁴⁴.

Звісно, як на 1917 рік, то такі думки не є чимось вкрай оригінальним вже навіть і для української культури. Але вони з очевидністю підтверджують те, що її розвій визначався поміж іншого й ключовими тенденціями модерної епохи. До таких на межі століть належали й окреслені Курбасом спроби пізнання найтемніших таємниць душі, її найглибших праджерел. Примітно й те, що вітчизняні митці, хай іноді зважено, навіть обережно, але від того не менш рішуче у цій сфері ствердили й іншу “актуальну істину” – відсутність для мистецтва заборонених тем. І всі троє творців нового театру пішли найскладнішим шляхом – зважилися працювати “на межі” світла й темряви.

⁴⁴⁴ Там само. – С. 35–36.

Хоча за цих умов речі й сутності постають у своїй мінливості й неоднозначності це насправду єдиний спосіб, не полегшуючи собі художнього завдання, коли не дати однозначних відповідей (позитивізм довів малу імовірність цього), то бодай окреслити коло найважливіших питань буття. І найменше було розрахунку, як запевняли критика й глядачі (передусім діставалося Винниченкові), епатувати безпринципністю (?) у виборі тем і дражливістю їхньої інтерпретації. Важило насправді інше – новими методами / словами говорити про одвічне приділення світу й людини у нім, перевірити межі добра і зла, зрештою розширити сферу існування. Ось як про це писав у програмовому етюді “Символізм”, уперше оприлюдненому, до слова, в “Киевской мысли” (1909), А. Бєлий: «Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр наших жизненных устремлений, когда скажем твердое “да” возможной жизни или смерти, – только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его – или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть. И лучшие представители современного искусства – решительные предвозвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину»⁴⁴⁵.

Окреслена платформа нового мистецтва, як бачимо, рівноваго опирається і на філософські, ідейно-світоглядні, і на суто художні первні творчості. Щодо останнього, то в епістолярному діалозі Лесі Українки з І. Франком трохи під іншим оглядом, але ці теми теж дискутувалися. Зокрема, ділячись враженнями від ліричного циклу старшого колеги “Із дневника”, авторка відверто ставить питання права і загалом готовності (знову типово наша ситуація) письменника іти на торжище людське з найсокровеннішим, інтимним чи просто дражливим. «Я розумію Ваше почуття, – читаємо у шанобливому, але не догідливому зверненні до адресата, – що Ви немов соромитесь трохи за сі вірші, але не тим розумію, щоб признавала слухність такій соромливості, а тільки тим, що по собі знаю се почуття. Але я думаю, що, власне, ті наші думки і почуття чогось

⁴⁴⁵ Бєлий А. Символизм // А. Бєлий. Символизм как миропонимание... – С. 256.

варті, які нам або страшно, або “трохи соромно” нести “геть на розпутьтя шляхове”, – значить, то щирі, інтенсивні почуття, або гарячі, або до болю холодні, але не літні, а, власне, автор “Апокаліпсиса” дав добру науку не так людям взагалі, як власне поетам та артистам: будь гарячий або холодний, але не теплий...»⁴⁴⁶.

Явно не належачи до когорти “співців золотої середини”, ані в емоціях, ані у сенсах (чому так здавалося сучасникам?), авторка у своїх творах, коли розвинути її образність, таки переважно бувала “гарячою” – яскраво, вибухово, палюче. Не йшлося, звісно, про крайнощі або, тогочасною термінологією, сенсаційність. Проте з “думками і почуттями”, якими жила, які хвилювали і бентежили, не крилася, не притлумлювала зусиллями волі, а так чи так шукала для них виходу через/і у текст. Саме таке враження і, мабуть, найсильніше складається щодо її дебютної драми. Більше наведене означення співця стосуватиметься, як не дивно, і то передусім для тих же сучасників, О. Олесея. Але й він у вершинних речах постає скільки мога вільним від умовностей і приписів як суспільного етикету, так і заданого ним доброго літературного тону. Коли ж задіяти метафорику лідера російських младосимволістів, то на правду обоє митців могли виявити і показати світ та людину в усій “невмолимій жорстокості” існування. А от питання належності до провісників життя або смерті варто перефразувати у той спосіб, що однаково вагомими для них видавалися дві ці крайні й головні категорії суцього. Ними, на думку уважно читаного Олесем А. Шопенгавра, і карбовано межі нашої присутності в бутті, куди на дочасно утрапляємо з ніщоти, аби небавом знову туди повернутися.

Враження твору, в якому, окрім вказаних межових точок, немає нічого зайвого, і справляє натхненний ідеями німецького філософа “Танець життя”. Уже вступний монолог одного з героїв, що описує батька, який став на молитву, недвозначно задає простір і позапростір дійства: “Його обличчя перекошене жахом, а очі світяться чимсь невимовним. Здається чорна, як ніч, скорбота злилася з ясною, як сонце, вірою, покинула свої таємні оселі, спинилась в очах і застигла в німім крику, в німім благанні. Здається, сама душа плаче великими слізьми, своїми поглядами проймає небо і в його безмежних

⁴⁴⁶ *Українка Лесея*. Лист І. Франкові від 13,14.I.1903 // *Лесея Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... Т. XII. – С. 13.

просторах шукає Бога... Здається, вона найшла його і говорить без кінця, і благає. Так може молитися лише той, хто висить над прірвою [...] Чуєш, скільки муки в його зітханнях і надлюдського екстазу в мовчанні?! Так може мовчати лише той, хто слухає далекий голос самого Бога”⁴⁴⁷. Релігійний чи, мабуть, сакральний антураж, такий, зрештою, звичний в Олесь, у цім творі лишається переважно антуражем. А все ж напругу високого, що там, найвищого – духовного регістру задає од початків і витримує до кінця. Розмова людини з власною душею в інших “тонах” немислима.

Простір “Блакитної троянди” на позір суттєво заземленіший, у тому й через прив’язку до авторчиних часів. Однак і його оприсутнення вустами головної героїні не обходиться без апеляцій до узвичаєних, але яких же містких “маркерів”. Задаючи поважного тону початій жартівливими репліками оповіді, Люба Гощинська, перед тим як окреслити свою добу, називає її іншими навряд чи й сприйнятим і прийнятим означенням – *moderne*⁴⁴⁸. “Справді, панове, – звертається вона до товариства, – розмова наша виходить á la Ібсен. Що ж робити? Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги...”⁴⁴⁹. Умоглядність, майже літературність дискусії (перед цим ще було згадано Е. Золя) ніби вказує на її абстрактно-доривчий і разом ігровий характер. А між тим, усе, що промовляється (п’єсу прописано, скомпоновано надзвичайно тонко, де немає жодної випадкової колізії, навіть репліки), хоч іронічно чи жартома, а згодом знаходить своє у виразненні, утіленні, наче той постріл зі славнозвісної чеховської рушниць на сцені.

Гра, як форма життя, чи точніше одна з форм реакції на нього, досить швидко набирає таких обертів, а ставки зростають так

⁴⁴⁷ Олесь О. Танець життя // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. II. – С. 108.

⁴⁴⁸ Характерною заувага бонвіана й філістера Милевського: “Страх люблю сей вираз: у ньому все поміщається...” // Українка Лесь. Блакитна троянда. Драма в 5 діях // Лесь Українка. Збр. тв.: У 12 т... – Т. III. – С. 13. Тонка, ледь помітна, але ж яка промовиста вказівка на людей, котрі у більшості не здають собі справи щодо часів, які переживають, чи й просто у яких живуть. Для українців, у нашому постійному, мовляв Зеров, конфлікті з часом і фатальною загубленістю / заблуканістю у минулому, це особливо примітно.

⁴⁴⁹ Українка Лесь. Блакитна троянда... – С. 17.

стрімко, що просто облишити її, як то наївна ще Любов собі уявляла – “Коли буде повертати на драму, можна покинути гру,”⁴⁵⁰ – годі. Дочасно вийти з магічного “ігрового кола”, зачувши небезпеку поразки (і аби її уникнути) не вдавалося нікому зі смертних. І ще велике питання чи сама смерть зрівнює усі рахунки. Але поки героїня сповнена коли не завзяття, то готовності поборотися зі світом. Тим паче, що виступає вона у всеозброєнні: здобутки сучасної науки, як переконана, допоможуть якщо не виграти, то й не програсти неунікненого герцю. Що ж надає їй цієї певності? Знання, передовсім знання себе – страшно, трагічне, ба навіть фатальне. Але тільки правда здатна виробити те, що дівчина називає “самосвідомістю” – волю чинити як треба і відповідати за вчинене. “Се добре, що я все знаю, – звертається вона до Ореста, – бо я знатиму, як направити своє життя”⁴⁵¹.

Любов Гощинська відкриває галерею жіночих (переважно і винятково жіночих) образів драматургії Лесі Українки, що якнайкраще піддаються характеристиці, прикладеній іншому персонажеві першої віршованої драми авторки – “Одержима”. Щоправда “Блакитна троянда” подає не лише динаміку, а й з усією поважністю наукового досліджу, етіологію чи (медичний термін тут буде доречним) анамнез образу. Героїня знає, що є донькою божевільної і, як переконалася, штудіюючи відповідну лектуру, сама вельми імовірно може зазнати цієї страшної недуги. Звідси й страх перед спадковістю, увиразнений, точніше тільки вербалізований через пізнання і, дивно для позитивістки, якою себе вважає, своєрідно демонізований також через культуру, передусім релігію. Ось як з усією серйозністю трактовано цей феномен: “Спадок – се фатум, се мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложити важку руку, той мусить пам’ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатити страшною ціною. Се, панове, така відповідальність...”⁴⁵².

Зовнішньо-подієвий конфлікт твору зарисований з усією очевидністю давньогрецької трагедії: приділення людини (доля) і готовність (воля / сваволя) простувати за ним. Але ж світоглядні шукання епохи *moderne*, зрозуміло, багато у чім відмінні, порівняно

⁴⁵⁰ Там само. – С. 29.

⁴⁵¹ Там само. – С. 17.

⁴⁵² Там само. – С. 18.

з античністю, сюжети якої, проте, незмінно правлять за потужну фабульно-сенсову матрицю. І коли й тут удатися до протиставлення типових для цього часу ціннісних понять, то виразною на психологічному (одному з головних) рівні постає опозиція свідомого / під-або ж несвідомого. Вибір письменниці розкрити в усій складності механіку процесу через нетипове у житті, мабуть, не просто доречний, а єдино правильний. До слова, не так уже й важливо чим цей вибір зумовлено – науково-практичним інтересом (перебуванням на гостинах у дядька-лікаря, керівника клініки для душевнохворих), а чи суто потребами художнього задуму.

Інтерес літератури порубіжжя до “аномалій життя” – усього нешеренгового / ненормального – зумовлювався якраз-таки не зісутістю моралі письменника, як то увижалося українській публіці. Головними були, ще раз підкреслимо, тенденції часу, зокрема приголомшуючі відкриття у сфері психології і загалом внутрішнього світу людини. Очевидно, що процес цей коли не синхронно, то цілком паралельно йшов і річищем науки, і шляхами мистецтва. І останнє не рідко виступає, тут слід погодитись з А. Белим, інтуїтивним провісником і несхибним провідником першого. “Його талант бачить глибше, – казав про Олесья Курбас, – проникає в невідомі темноти людської душі, – чує там дивні містерії, і чим далі він заглиблюється в те невідоме, тим більше бачить у них розбіжні сили, сили, що змагаються, драму, яка вимагає своєї інсценізації”⁴⁵³.

“Танець життя”, якого напрямку стосується наведена думка, темарієм балансує на межі філософської притчі й морально-інтелектуальної (такі більше моральної) провокації. Сучасники, роздратовані Винниченковими експериментами, і тут відчитували саме дражливу провокацію, причому найгіршого хову. Натомість етюд, збудований за частково апробованим у “По дорозі в Казку” принципом “внутрішнього кільця”, хоча й розгорнуто на достатньо спекулятивному матеріалі, зрушує питання куди глибші, аніж від початків цим матеріалом самозадані. Історія родини, де всі діти народжуються каліками-горбанями, постає і надчасовою метафорою людського буття, і диспутом на актуальні питання спадковості, інакшості та пов’язані з ними самосвідомість, відповідальність

⁴⁵³ Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олесья... – С. 36.

й відповідність своїй особливій природі. Тому й наскрізною думка, настійлива і в героїні Лесі Українки, про доцільність такого *не такого* життя і загалом підставовість називати це життям. “Краще було б йому не родитися” все повторює один із героїв, адресуючись то до ще не народженого, Шостого, то до вже дорослого, Третього брата. За цього боляче найбільше, адже геніальний музика-скрипаль навіть талантом не завоював собі щастя – жінка, яку любив чотири роки, саме в момент його найбільшого тріумфу рішуче відхилила пропозицію шлюбу. І, мабуть, так найкраще. Бо які ж наслідки цього одруження – стати нещасними самим та ще й пустити у світ кількох нещасних? “О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочин,”⁴⁵⁴ – з переконанням твердить Люба Гощинська.

Залежність дітей від батьків – родова, психологічна, соціальна – одна з ключових тем, дискутованих, але й не тільки, творів обох письменників. Певно, що для цього були і приватно-авторські, але більше-таки творчі інтенції. Кривда, злість, гіркота, відчай, жаль – усі ці почуття проймають душі нещасних істот, яким дали життя ті, хто знав, чи принаймні здогадувався, що прирікає їх на муки жорсткого світу. Особливо гострими інвективи Олесевих героїв, зокрема непримиренного Другого брата. Йому, як і Третьому, тому самому музиці-скрипалеві, гірко не стільки за себе, як за новонародженого – шостого каліку. Тому й наважується на бунт, назвемо це так (бо ж ідеться про глибинні речі), у зверненні-скарзі до батька: навіщо їх породив? “О, ми занадто будемо добрими, коли самі у його не питаємо,”⁴⁵⁵ – відкидає він усі застарєння Першого (первістка-улюбленця й несхитного апологета вищої, утім, і родинної волі), навіть апеляції до відповідальності кожного перед Богом.

Максималіст і трохи цинік, Другий не визнає жодних ідеалістичних пояснень, гостро сприймаючи і вкрай жорстко реагуючи на зовнішні вияви буття. Ось його очима картина ночі перед народженням немовляти: “Я боявся за сю ніч. У брата (Третього – Р. С.) була така лютість в очах, що мене трусило, як в лихоманці. Мені здавалося, що він збожеволіє від неї. Найлютіший звір ніколи не буває таким лютим. [...] І тільки тоді, коли заплакала скрипка,

⁴⁵⁴ Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 16.

⁴⁵⁵ Олесь О. Танець життя... – С. 108.

я зітхнув вільніше, наче з мого горба скотились тисячі скель. Батько притулився до кутка і слухав згуки. А коли вони стихли і рука брата безсило упала набік, батько стис зуби, підбіг і припав устами до неї. Він зрозумів і прийняв прокльони свого сина. І мені так стало обох їх шкода, що хотілось одним рухом убити їх і заспокоїти навіки”⁴⁵⁶. Якщо оминати звичні тепер пояснення психологів (також і школи Фройда) інфантильної агресії дітей щодо батьків, то очевидними лишаються передовсім етичні мотиви поведінки персонажів. З однаковою силою і, мабуть, правотою постає тут і осуд дітей (не тільки кожного за себе, а й за найближчих), і каяття батьків, що усвідомлюють і приймають провину.

Але чи так уже винні ті й ті, аби мати своє життя суцільним стражданням і спокутою, а смерть єдиним і жаданим визволом? Хіба справді, як вважає Люба Гощинська, карбований лихою долею за окрушину щастя мусить поплатитися мукою нащадків? Якась справді антична трагедія, хоч би й на взір найтемніших міфосюжетів фіванського циклу про царя Едіпа і його дітей. Однак, повторимось, ідеться про модерну епоху, літературні герої якої не такі цілісні особистості, як у драмах Есхіла чи Софокла. Перш усього – це люди т.зв. розірваної свідомості, почуттям і поведінці яких годі шукати однозначних / одновимірних пояснень. Незважаючи на увесь свій лютий запал, Другий брат висловлює готовність позбавити життя рідних не з ненависті, а таки зі співчуття й... любові. Що може бути саме так, не менш переконливо довів і В. Стефаник своєю “Новиною”. Аби збагнути це, як і стосовно Гриця Летючого, варто не тільки глянути трохи глибше, аніж вислови / учинки героя. Суттєвою і сама стилістика, точніше природа нарації, яка в етюді Олеся змагає до поліфонії, де за усіма персонажами, скільки їх у творі не діє, проглядається єдиний протагоніст-автор.

Саме концепція твору надає йому необхідної ідейної цілісності, неможливої, здавалося б, за умов разючої полярності у позиціях героїв. І йдеться навіть не про таку звичну, зокрема в реалізмі, “літературну діалектику” зрівноваження суперечностей, непримиренних сил через їхнє протистояння / узаємопоборювання. Тут об’єднавчим центром слугує, коли так можна сказати, “метафізична

⁴⁵⁶ Там само.

діалектика”, де альфою і омегою художньо-філософського саморуху від початків виступає людська душа. Тому й такою проникливою, без огляду на дещо розмитий сенс, і по сьогодні лишається Курбасівська оцінка Олесеєвих етюдів – “інсценізація життя душі”. Обґрунтовуючи подану дефініцію, режисер у запалі веде мову про своєрідність характеротворення у письменника: “О, не думайте, що це гра манекенів з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил, знаних нам із підручників психології!”⁴⁵⁷.

У конфлікті з батьком Другий брат є не просто переконливим, а й, по-своєму, правим. «І для чого він погасив світ сонця в наших очах і наповнив наші душі пільмою розпачу, – сперечається герой зі своїм найпринциповішим опонентом, Першим братом. – Хіба він спитав мене, чого я хочу! О, коли б спитав, я сказав би йому: “Жити я хочу! Радості, боротьби, любові, взаємності, роботи! Я хочу цвісти, як цвіте усе весною, любити, як любить все в природі, і розлучитись з нею і з життям, як з молодістю, як з келихом допитого вина! Я хочу земних радощів і не вимагаю ніяких нагород після життя”. Ось моя філософія і кожний має право мати свою. Батько не поцікавився нею»⁴⁵⁸. Ця маніфестація наче первісностихійного, язичницького вітаїзму постала вибухом незгоди з поданою перед цим, геть християнською, концепцією буття у її догматах страждання та упокорення як горнього приділення і земного випробування людини. Таким чином, непримиренний супротив – це ще й давнє протистояння матеріального й духовного, тіла й душі, котре, однак, не переходить, не дорівнює цього разу в Олесея протистоянню світла й темряви, добра і зла. Здається, що на родинному, дуже приватному, чуттєво відкритому рівні зійшлося запальне синівське розуміння світу як бунту і вистраждане батьківське – як прийняття.

Протиставлення однозначно маркованих етичних категорій уникає у своїй дебютній драмі і Лесея Українка. Більше того, конфлікт батьків і дітей у неї, хоча й належно психологізований, усе ж, по ходу дії постає виразно заземленим, навіть опобутовленим. Не йдеться, однак, про ситуацію головної героїні, сімейна історія котрої, з погляду художнього саморуху, є розв’язаним сюжетним

⁴⁵⁷ Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олесея... – С. 36.

⁴⁵⁸ Олесь О. Танець життя... – С. 110.

вузлом, відкриті сенси якого належать до зав'язки поточних подій. “Ні, се не ганебно, – намагається Люба розвіяти збентежене порушеною темою товариство, – се тільки дуже, дуже сумно для родини... От як мій бідний татко. Коли б ви бачили його в ті дні, як він приходив від мами з шпиталю... (Зовсім тихо). Я думаю – се його вбило...”⁴⁵⁹. Прикметним тут один із варіантів назви твору – “Гордіїв вузол”. Саме цим давньогрецьким висловом можна окреслити взаємини Ореста Груїча з матір'ю. А за іменем головного героя виразно просвічує його міфологічний прототип – благородний месник за батька й ганебний матеревбивця Орест Атрід.

Очевидно, що пошук прямих паралелей поміж античними колізіями трагічного й модерними шуканнями, хоч і в тому ж напрямку, виглядав би, як вже й підкреслювалося, дещо наївним. Однак те, що ці паралелі аж ніяк не випадкові, також безперечно. Гендерно-психологічні інверсії, які згодом так уподобає авторка драматичних поем, знайшли у вираженні і в першій її прозовій апробаті жанру. Марія Груїчева, попри благає євангельське імено, вдачею та поведінкою ближча-таки своєму психологічному прототипові – гордовитій і рішучій Клітемнестрі. Її чуттєвість, доречним тут психоаналітичне поняття, сублімовано ставленням до сина: “Оресте! Я маю право на тебе, я тебе викохала, виростила, тобі все життя віддала. Нема такої жертви, якої б я для тебе не принесла”⁴⁶⁰. (Хоча у творі й не дано виразних вказівок, але з побічних зрозуміло, що дитину вона виховувала без чоловіка і на час дії також самотня).

Материнська саможертвність, проте, обертається найстрашнішим – занепащеною долею свого одинака. Ніби прочуваючи це, він на подану вище репліку відповідає з таким же притиском: “Я від тебе ніколи ніяких жертв не просив і тепер не прошу, а ти хочеш відібрати у мене життя, моє щастя, се просто егоїзм, насильство”⁴⁶¹. І фінал твору з усією наочністю це виявляє. Свою приховану владність і агресію пані Груїчева “реалізує” у менш кривавий, ніж Клітемнестра, але не менш трагічний наслідками спосіб. На місці Кассандри, опиняється нещасна синова обраниця: “І звідки у тебе ся дика ненависть, ся нелюдська жорстокість? Все тобі мало! Убити

⁴⁵⁹ Українка Лесея. Блакитна троянда... – С. 16.

⁴⁶⁰ Там само. – С. 68.

⁴⁶¹ Там само.

хочеться! Що вона тобі зробила?”⁴⁶². Відповіді ж на свої питання, з якими мати і не крилася, герой отримує надто пізно, аби щось змінити. Та й чи можна змінити наперед визначене, порушити волю байдужо-всесильної мойри? То більше, коли нею, як довели психоаналітики, давні означували найтемніші сили людського єства. Підхоплюючи кинуту співрозмовницею репліку, він напрочуд швидко знаходить її справжній сенс: «“Одїбрала у мене”... “у мене”... от в чім діло... “Мій син Орест, моя власність, хто сміє займати його!” Ну що ж, от маєш тепер власність, приковану, прибиту міцно, тепер її ніхто не займає, втішайся»⁴⁶³.

Пояснити особисту катастрофу героя лишень позицією матері, її егоїстичною любов’ю і таки по-своєму щирою, а не удаваною турботою, означало б зарисувати ситуацію частково, однобоко. Насправді його провина, хоч і не така очевидна, але не менш суттєва. Змалку прив’язаний / пов’язаний надмірною опікою найближчої людини, Орест робив, мабуть, серйозні, але, вочевидь, недостатні, не одчайдушні спроби коли не остаточно її (опіки) збутися, то бодай перевести ці болісні стосунки у більш прийнятне русло. Ідеться, зрозуміло, про звільнення від тягара батьківського диктату, що є необхідним і, зазвичай, першим кроком автономізації особистості. За психотипом герой “Блакитної троянди” близький Степанові (“Бояриня”) і найближчий Лукашеві (“Лісова пісня”), котрі так само не змогли перерости свою інфантильність і, як наслідок, устійнити взаємини з коханою – захистити / визволити її. Мабуть, не варто називати це навіть символічним матеревбивством, але повноцінно утвердитись чоловіком, здобути свою жінку, син міг тільки “скинувшись” залежності від жінки, якій належав, як твердить пані Груїчева, “по праву” – народження, виховання, спадку.

Об’єктивно кажучи, не здобуває такої свободи і Люба / Електра, коли вже доводити міфологічні паралелі до кінця. Звичайно, її випадок ще складніший, власне, клінічний. Вирішити його героїня намагається наче за порадами психоаналітиків – усвідомленням і прийняттям проблеми. Недарма ж вона так пильно штудіює

⁴⁶² Там само. – С. 103.

Власне, жертвою не тільки чоловік, син Орест, але й жінка, потенційна невістка Люба. У “Кассандрі” Лесі Українки саме Клітемнестра наміряється убити Кассандру, а Егіст – Агамемнона. У Есхіловому ж “Агамемноні” Клітемнестра вбиває обох.

⁴⁶³ Там само.

медичну лектуру. Але це нічого не допомагає. Тягар материного божевілля виявився непосильним і, забігаючи наперед, надто спокусливим, аби збутися певного колишнього заради непевного майбутнього, хай яким привабливим у ньому видається свідоме й вільне життя.

Дилема спадку, що є і *тягарем*, і *спокусою*, визначає суголосну сюжетну лінію і “Танцю життя”. Тут так само останній складник пов’язано з особою матері, котра, як і пані Гощинська, – фантомний персонаж. Її немає у перелікові дійових осіб, де всім, окрім Батька, вказано їхню фізичну ваду. Автор не дає прямих роз’яснень причин каліцтва героїв, але, як виглядає, природа його родова і, швидше всього, по жіночій лінії. Як не дивно, монолог, що це опосередковано розкриває, вкладено в уста Першого брата – найпалкішого батькового апологета: “Коли я гляну на матір і угледжу в її небесних очах стільки розуму, смутку і глибокої, непереможної віри в життя, мені так легко і радісно стає на душі. І в той момент я, може, хотів би, щоб наш маленький брат родився на світ калікою”⁴⁶⁴. Та якщо розглядати проблему у цьому мікросегменті, то психологічне звільнення синів од материнської, навіть, ширше кажучи, жіночої влади-опіки, таке сумнівне у випадку самого Олеся, декларовано цілком виразно.

Гендерну, власне, жіночу тему етюд переведено образом Сестри – сімнадцятилітньої дівчини неймовірної вроди. На перший погляд, образ цей найменше індивідуалізований (хоч як загально це звучить і в стосунку до інших), наче зітканий з умовностей та кліше, і, здається, що по ходу дії не зовсім і потрібний. Однак його значимість годі переоцінити. У плані художнього задуму це не просто вирашна контрастивна єдність красивого й потворного, здатна полонити уяву читача, а ще більше глядача, цікавого до такої екзотики. “Вона, як мрія, – зі змішаними почуттями жалю й роздратування каже про Сестру Другий брат, – вона, як сирена, напівлюдина, напівгідка потвора, яка може викликати лише чуття гідоти. В ній наче втілилось само життя, прекрасне і гідке, ніжне, як колицьова пісня матері, страшне, як злочинство, огидливе, як страховище”⁴⁶⁵. Автор знаходить можливість, щоправда більше репліками зі

⁴⁶⁴ Олесь О. Танець життя... – С. 109–110.

⁴⁶⁵ Там само. – С. 112.

сторони, аніж через самовияв героїні, “піднести” її постать до широкої, наче аж філософської метафори, де за особистим прозирає універсальне.

Межова амбівалентність образу “сирени” (ще одна антична паралель-код) дає ключ і до його автопсихологічного підложжя. Донька, котра не повинна і не прагне звільнитися від родинного (материнського рівно ж і батьківського) диктату, постає не лишень продовженням матері, а й загалом утіленням жіночого єства принаймні у відчутті, сприйнятті письменника. Горне й демонічне начала, як то засвідчила і його поезія, однаково ваблять і однаково страшать, відштовхують своєю незвіданістю. “Пригадую, – знову оповідає Другий брат, – колись вона сиділа і шила біля вікна. І хто тільки проходив мимо, вертався назад і дивився, вражений красою, і не міг одірвати очей від неї доти, доки вона не вставала і не показувала свого горба... І коли б ти бачив ту огидливість, з якою одвертались від неї і швидко проходили далі, ти вибіг би з хати, щоб їх подушити!..”⁴⁶⁶. Все є у висловленому – і захват, і жаль, і обридження, і співчуття; співчуття, до речі, найбільше. Все є. Нема тільки головного – розуміння, а отже, сприйняття і прийняття не такого / іншого як рівного собі, як себе.

У цьому легко пересвідчитись, коли взяти до огляду нарис, точніше, оповідання Лесі Українки “Голосні струни”, написане в часі, 1897 рік, й, так би мовити, силовому полі “Блакитної троянди”⁴⁶⁷. Тут також ідеться про дівчину зі вказаною фізичною вадою. Уважається, що прототипом героїні була подруга письменниці, літератор-аматорка Маргарита Комарова. Не варто скидати з рахунків й особисті чинники, більше того, можна упевнено говорити про наскрізні морально-психологічного плану автопроекції. Та навіть без занурення у текст на цьому рівні, зрозуміло чому він аж настільки переконливий, у чому секрет тремтливої прозорості художньої тканини, гри її півтонів і нюансів. Щоб *так* написати про *таке*, мабуть, щось подібне потрібно пережити, точніше жити з цим повсякчас. Ось, до порівняння, експозиція твору, де героїню,

⁴⁶⁶ Там само. – С. 111.

⁴⁶⁷ Безпосередній перегук обох творів ситуативно-тематичний і абсолютно виключає момент сюжетного запозичення або навіть і літературного pendant-у. Нарис Лесі Українки, хоча й створений за півтора десятиліття до Олесевого етюд, вперше з’явився друком шойно 1929 р.

як і в Олеся, також уперше представлено читачеві “зі сторони”. Але наскільки цей ракурс у всьому інший, безпосередніший (хоча оповідь максимально відсторонена, від третьої особи), глибший. І не у співчутті чи співпереживанні справа, хоч як би читача прохано, спонукано до цього. Тут щось інше, поряд з етикою, з естетикою, якась дивовижна зарядженість, містика слова-чуття: “Коли вона йшла вулицею, всі оглядалися на неї. Кожний дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається, найчастіше з жалем; а врешті, трудно зважити. Вона була горбата, сього слова досить. Се слово тяжке, його тяжко мовити, – ще тяжче на собі носити. Його носила, власне, носила на собі, оця дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою. Трудно зважити, на що найбільше задивлялись перехідні люди, – чи на ті очі сині, чудові, чи на ту русу косу хвилясту, напіврозплетену, чи... ні, лишім се тяжке слово!”⁴⁶⁸.

Вимагати від автора “Танцю життя” особливої уваги (а саме такою вона мала б видаватися і йому, і глядачеві) до персонажа, на якого покладено, загально кажучи, не зовсім і центральні функції, очевидно, дещо надміру. А все ж асоціативно-підтекстовий, коли вже не передбачено сюжетного, розвиток міг би кількома штрихами вести й далі наперед заданих слово-образом сенсів. Надолужити це чуттєве “провисання” покликаний, порівняно з братами, глибший аналіз внутрішнього стану Сестри. Акцент на емоційних відрухах свідомості (жінки-бо всі емоційні) несподівано сполучено з псевдоромантичними і такими ж містичними пасажами, що дає, окрім сподівано “екзотичного”, ще й несподіваний психологічний ефект. Важливим цього разу є і надане героїні право самопрезентації: “В саду я була... Сиділа і дивилась як засипає життя під широкими, тихими крилами вечора. Мені здавалось, що я чую згуки, які сняться деревам і квіткам, і бачу їх сни. Мені здавалось, що їм сниться жагучий, жагучий вітер і ціле море сонця. Я певна, що вві сні дерева і квітки не страждають. Я сиділа і прислухалась до тиші і дала їй волю ввійти в мою душу. А коли все заснуло і потонуло в глибоких снах, я підійшла до квіток і зірвала їх... Я зірвала їх, коли вони спали. Мені здавалось, що я зробила для їх

⁴⁶⁸ *Українка Леся. Голосні струни. Нарис // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. VII. Прозові твори. Перекладна проза. – С. 142.*

щось велике, таке ж велике, як життя; вони умерли, не знаючи, що умирають. Вони не встигли про се подумати”⁴⁶⁹.

За інших обставин чи в іншому творі такі монологи сприймалися б під враженням того романтично-містичного флеру, який вище було представлено з означником “псевдо”. Натомість просторінь символістського дійства, урухомлена героєм-душею, актуалізує контексти глибоко психологічного вияву й онтологічного змісту. Міркування дівчини-підлітка про життя і смерть годі узяти лишень недоладним переказом прочитаного у книжках; та й не читають юнки таких книжок. А важить тут досвід незвичної долі, приреченість, на яку визначає особистість.

Одне з вічних питань про можливість щастя для істоти, яка спроможна осмислити власну кінечність, поставлено не просто по-філософськи ґрунтовно. Якби письменник обрав такий ракурс, то втратив би не лише на переконливості. Сили оповіді надає якраз щось суттєво інше, аніж софістиковані раціональні побудови. І це *щось* природою своєю ірраціональне. Позбавлений власного досвіду фізичної інакшості, Олесь, проте, вельми тонко вловив залежність або навіть зв’язок поміж станом тілесного та психо-поведінковими структурами. Гіперчутливість до проявів світу, глибинна, якась, справді, містична зануреність у його таїну, виявляє постать героїні коли не у світлі ніцшеанської надлюдини, то принаймні істоти цілком непересічної, незвичайної. Це ж можна ствердити й щодо братів. Реакція Першого з них на поданий вище монолог про смерть, заподіяну квітам, не менш показова – це страх. А викликаний він не стільки предметом розмови, самим собою дивним, як станом Сестри, її готовністю й умінням *так* розуміти існування, з *такою* незвично-невимушеною простотою розглядати себе у ньому. І страх цей не тільки за співрозмовницю, а й за себе, за всю родину загалом. І страх цей перед божевіллям, що ним схоже вражений Четвертий (мовчазний) брат і до якого, що показує фінальна сцена, схильні всі інші.

Там, де зупинився Олесь, тільки починає Леся Українка. Її героїня вже однією зі вступних реплік задає тон усього дійства: “Чого ви, панове, так збентежились? Ні, справді, чому про душевну слабкість не можна говорити без того, щоб не вийшло ніяково? Так,

⁴⁶⁹ Олесь О. Танець життя... – С. 110.

наче се щось ганебне?»⁴⁷⁰. І спробою відверто “поговорити” на таку незвично-дражливу для вітчизняного глядача тему й задається “Блакитна троянда”. Але, певна річ, не тільки цим. Інтерес до проблеми розриву людини з власною особистістю (проблеми в мистецтві далеко не нової) зумовлено онтологічною спрагою творчої уяви “виміряти” обриси розумно осяжного, ба більше, переступити їх.

«Що ж я повинен робити? – починає свої знамениті “Думки” Блез Паскаль. – Всюди бачу тільки темряву. Чи повірю, що я – ніщо. Чи повірю, що я – Бог»⁴⁷¹. Десь у цих “безмежних межах” ширяє думка і нашої письменниці. Щоправда сучасниками її пошуки сприймалися цілком приземлено, а коли повернутися до суто літературного скерунку, то у руслі всім відомого (а багатьом уже й набридлого) натуралізму. І справді, сама драма, зокрема вузол інтриги, дає певні для цього підстави. Проблема спадковості (Е. Золя у творі таки згадано не випадково), хворобливо-нервозних станів, фобій, а ще ж вплив середовища, все це, здавалося б, неминуче наближає твір до низів духу, того “ніщо”, яке мав на увазі автор цитованого філософського трактату. В ньому, до речі, він робить наскрізним вступний розмисел над начатками людської природи, пізнання якої уважає чи не головним питанням буття. Прихильників двох кардинальних позицій автор схильний порівнювати з непримиренними сторонами громадянського конфлікту, де у програші, що зрозуміло, всі. Бо ж “одні воліли зректися пристрастей і зробитися богами, другі зректися раціо і зробитися бидлом. [...] Але ні ті, ні ті не змогли досягти свого, і раціо завжди зостається тим, що таврує ницість і необґрунтованість пристрастей і тривожить спокій тих, хто їм віддається. Проте пристрасті завжди залишаються живими у тих, хто воліє їх зректися”⁴⁷². (Примітна заява з уст “першого розуму Франції”, за визнанням співвітчизників!).

Б. Паскаль, ясна річ, далеко не єдиний мислитель, що зауважив, також і через самоспостереження, цю одвічну нашу роздвоєність. Та він був одним із перших у Новому часі, хто спромігся не тільки на констатацію, а й виявлення діалектики феномену в сукупності визначальних чинників, утім і психологічних. Чимось вагомим суголосною постає тут і спроба Лесі Українки у своєму часі *moderne*

⁴⁷⁰ Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 16.

⁴⁷¹ Паскаль Б. Думки... – С. 13.

⁴⁷² Там само. – С. 135–136.

поміркувати над нерозгаданими загадками особистості. Але її наміри, і з цим потрібно одразу умовитись, коли й брали початок з близької попередникам-натуралістам платформи, то у кінцевому висліді вели і приводили куди далі прескриптивного, мов діагноз, концепту “людини-звіра”.

Намагання письменниці зображати буття, виходячи з особливостей людської, соціальної і психологічної природи, аж ніяк не зумовлювало виняткову на ній замкненість як і водночас ігнорування її законів. І тому внутрішній конфлікт драми, звісно спрощено, можна представити у протистоянні рацію й емоцію. Невпинний, хоча й більшою мірою прихований діалог-полеміка натренованого (чи варто казати “обробленого”?) наукою “чистого” розуму з палким, відкритим серцем постає магістральною суперечністю характеру героїні й своєю чергою джерелом її, а також близьких, страждань. Відтак спроби пояснити собі своє життя прийнятними чи бодай позірно об’єктивними чинниками – доля, випадок, середовище, Бог – згори приречені на невдачу. Не “спрацьовує” і найсильніший аргумент – хвороба, що нею обумовлено дії, точніше уникання діяльності; хоч бездіяльністю це також не назвеш.

Поклавши собі, будь-що-будь, але жити правдою, Любов Гощинська вже у перших репліках постає свого роду пуританкою, схильною, окрім усього, ще й до повчальних сентенцій. А строгість її намірянь, здається так само несхитною, як і сповідувані принципи “нової моралі”, апологеткою якої називає її подруга Саня. Але що криється за цим моральним стоїцизмом і чи можливий він не тільки в теорії авторка й намагається з’ясувати. І одразу випробуванню піддається істина, безумовність якої героїня обстоює найзаповзятливіше, аж до проголошення у затертих сентенціях, як-от: “обман завжди обманом і буде”⁴⁷³ і т.п. І дійсно, думками, як і учинками, вона нікого не збирається дурити, найперше ж себе. Потреби, мрії, сподіванки горячого серця так чи так, а трактовано несвідомими й гріховними! пориваннями, що підлягають раціональному поясненню, а за тим вольовому погамуванню. Ні найменшій ілюзії не слід давати місця тому, хто знає про себе все; але – от парадокс – творить цим чи не найбільшу ілюзію domeжного розуміння власного існування й контролю над ним.

⁴⁷³ *Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 16.*

“Замінниками”, якими Люба намагається наповнити і заповнити своє життя, або, інакше кажучи, через них сублімувати його глибинні процеси, стають культурні коди. Маски, що вона їх раз у раз заходжується приміряти (чи які приміряє на неї авторка), відсилають до епох, а насамперед постатей вельми примітних і характером, і долею. Наче й відхиляючи такий “підхід”, але якось не дуже й упевнено, – “готова навіть згодитись, що для героїнь тепер місця нема, хоч се ще хто його зна”⁴⁷⁴, – подальшою поведінкою вона таки намічає, коли не засвідчує, готовність бодай спробувати “узяти роль”. Так, наче й непомітно, півжартома у хід оповіді вплітається, аби, зрештою, владно й домежно її заповнити, концепт гри як художній прийом, а ще більше – екзистенційна універсалія.

Першим у цьому зовсім таки й не довільному ряді постає імення Жанни д’Арк, з якою у суспільно-патріотичному і разом іронічному (накладка, мабуть, не випадкова) контексті порівнює Любу товариш у громадській праці студент Крицький. Перебігом їхнього діалогу актуалізовано історико-легендарне “поличчя” Орлеанської діви – саможертвної рятівниці Батьківщини, жінки-войовниці. Та це тільки верхній, видимий рівень розмови. Натомість глибинні конотації образу апелюють до особистих індивідуально-психологічних, утім і психічних, його складників, що серед них серафічність та візіонерство, підозріло трактовані й з не меншою послідовністю тавровані середньовічною церквою як одержимість.

“Накладання”, власне, взаємопроекція героїні “Блакитної троянди” з її, ситуативно назвемо це духовним відповідником, виявляє коли не свідоме, то увіч підсвідоме намагання самоідентифікації, ба більше, надійної “прив’язки” до, як не парадоксально, реальності. Згодом усе навальніша втрата ґрунту під ногами, причиною і zarazом наслідком якої стане хисткість індивідуального Я, спонукатиме до ще більших зусиль віднайдення себе у архетипно чітких проявах як справжніх (Беатріче), так і вигаданих (Джульета) іпостасей. Зумовленість такого вибору буде розкрито пізніше, бо тепер, через описаний механізм автосублімації, зручно дати необхідні пояснення до великого конфлікту драми (й, не боячись перебільшень, усієї творчості письменниці) – протистояння культури і природи.

⁴⁷⁴ Там само. – С. 23.

Стара як світ дилема життя як воно є (природно детермінованого й непорушного) та життя як твору і витвору (обумовленого культурою і нею піднесеного) “обтяжена” у Лесі Українки усім спадком модерної свідомості. Тобто у заданому ігровому полі, додатковими та ще й складними умовами і правилами. Наміряння Люби, таки більше поважні, аніж відрухові, дорівнятися статусу “героїні”, хай у заздальгідь програному, але почесному змаганні, виявляють рішучість вдачі. Відповідними “новій моралі” – прямими, безоглядними – постають і її заяви першої, до реального зіткнення, пори: “Нащо замуруватися у якийсь склеп? Щастя так мало на світі, його треба ловить, а не одпихати. Бути щасливою самій і дати щастя іншому, що ж тут злого?”⁴⁷⁵. Хоч і низкою риторичних запитань, а таки закровоно риси того образу діви-воїтельки, на який узято духовний орієнтир. Та от невідповідність натур, а ще, ймовірно, часів так прикро і теж від початків дається взнаки. І замість того, щоб ризикнути й зробитися “героїнею”, бо це природне її приділення, вона починає виставляти наперед себе, тобто замість себе, профіль іншого, діяти, а більше-таки ховатися за ним.

У перекладі на мову культури це виявляється спробою обернути власне життя на гру і виграти її. Бо ж реальність здається такою незрозуміло-страшною і непосильною постійно загроженій та ще й ураженій істоті. Та коли життя людини тільки гра і більш нічого, то це вже просто існування, а не гра, і ні про який виграш не йдеться. Тоді програш, якщо іще чинним уважати цей термін, неминучий, бо буде програно саме життя – непотрібне собі, і світ – вижитий до решти, до ніщо. Десь прочуваючи, коли не усвідомлюючи це, Любов і звертається до коханого з цілою апологією стрижневого ігрового концепту. Приводом до палкого монологу стала незначуща перемога в аматорському конкурсі: “Та розумійте ж ви, що не в тім сила, що виграти! В лотереї, як і в усякій азартній грі, головне – ризик і осягнення мети. [...] Просто самий ризик, от що притягає до гри, от що примушує саму себе забувати. (*Спиняється перед ним, просто*). Тільки млява, боязка людина не любить і боїться ризику”⁴⁷⁶. Та Ореста, здається, зовсім не треба агітувати. Він з породи природжених гравців; недарма ж поет. Відкидаючи

⁴⁷⁵ Там само. – С. 29.

⁴⁷⁶ Там само. – С. 33–34.

профанність поривного азарту й відверто зізнаючись у браковій волі, хлопець, проте, відчуває і виявляє готовність до справжнього, головного: “Риск життя, о, то інша річ! Сам я, може, й не піду на риск, не шукатиму його, у мене для сього замало енергії, але коли мене захопить яка стороння стихійна сила, тоді я трачу розум!”. Приклади, якими ілюстровано сказане, не просто доречні та яскраві художні фігури. Історія умілого плавця, що все оддається й оддається берега, почувуючи, як тануть сили, це не тільки затерта метафора житейського моря. Власне, зовсім і не вона.

Почуття, які бентежать і захочують оповідача, знайомі кожному, хто, заглядаючи у прірву, почував її таємний поклик: “страшно і любо тоді!”. Тут насправду щось сильніше, глибинно інше, аніж розум, воля, навіть інстинкти. Це, за вдало дібраними поняттями, “стихійна сила”, що пориває важити своїм існуванням, ставити його на кін, не боячись, та що там, сподіваючись катастрофи. Латентними деструктивно-суїцидальними мотивами пронизано й інший штрих героєвого автопортрета – його добровільна участь у роботі пожежних команд і то у самому пеклі грізної стихії. І знову головне тут мотиви – явні, а ще більше приховані: “роблю я се, ніде правди діти, не тільки з філантропії. Мені миліше тоді ставити на карту своє життя, ніж рятувати чуже (курсив мій – Р. С.). Я сам не знаю, що зо мною робиться, коли я бачу огнище пожежі, се щось стихійне, непереможне. Певне, метелик, летячи на вогонь, відчуває те саме”⁴⁷⁷.

Не диво, справді, що з таким радісним захватом, ремаркою спеціально підкреслено – “у нестями”, на оповідача дивиться Любов. Адже увіч переконується, що у цих, добре знаних і їй станах та почуваннях не сама – не трагічно виняткова, не хворобливо потворна. Вона також “метелик, що летить на вогонь” (ще одна з робочих назв драми – “Нічні метелики”). Тому і наважує заговорити про сокровенне, бо зустріла коли не спільника, то майже однодумця, того, хто не злякається і не осудить: “Риск... та що, без нього все життя людське було б нудне, як осінній дощ. Боятись його – значить, боятись життя, в кожній кар’єрі, в славі, в коханні – скрізь риск. Навіть в приязні (*глянула якомсь гостро на Ореста і змішалась*) буває риск. Чи ж не риск бути другом такого непевного, химерного створіння,

⁴⁷⁷ Там само. – С. 34.

як, наприклад, я?”⁴⁷⁸. Але коханий (і кохання!) вимагає куди більшого, аніж навіть повна одвертість і найщиріша приязнь. І ось, здавалося б, що простішого: здолати страх і непевність, зробити вже той рішучий крок, востаннє ризикнути і, ймовірно, та що там, можливо, омріяне щастя впаде до ніг. Хоча, пам’ятаючи про метеликів, доречніше висловитись поетичніше – запалить душу.

Закохані, показується, що рівною мірою обоє, таки наважуються на ризик, який насправду є значно ближчим жертвності, аніж безоглядності. Однак, і Лесея Українка вже першою драмою виявляє схильність до тонкої гри почуттєвими (також і гендерно маркованими) нюансами, “мотивація”, а отже, й психологія чоловіка та жінки має свої особливості. Орестове зізнання у перевазі одчайдушного стремління просто ставити на кін власне життя над альтруїзмом рятунку іншого – не така собі молодеча імпульсивність чи там хвалькуватість. З цим його ріднить хіба що вже зауважена інфантильність, як джерело маскулінного егоїзму і потреби здобуття / володіння. Слво́ва згоди коханої герой, щирий у своїх почуттях, це теж слід відзначити, добивається у тім числі докорами й навіть моральним шантажем. Придивімось до його остаточної аргументації: “Любо, сором, сором не мати одваги перед своєю власною душею. Де ж твої горді речі? Пам’ятаєш, як ти казала, що будеш завжди вільна й одважна? Чи се та одвага? Чи вона в тім, щоб топтати своє серце, губити своє і чуже щастя? Сумна ж твоя одвага!..”. І одразу варто дати відповідь на цю репліку – не менш палку й одверту, але по-іншому, по-жіночому: “Мені страшно за тебе, тільки за тебе! Чи стане у нас сили для такого непевного кохання? Що, коли наша блакитна квітка – мрія? Скільки горя, скільки муки тоді?”⁴⁷⁹. Зарисована вправною рукою ситуація заслуговує значно ширшого за побіжний коментаря, який доведеться обмежити вказівкою на альтруїзм як основу фемінного світопочування.

Страхи ці й остороги лишилися, проте, не звичними, мало й уваги вартими дівочими переживаннями, на які знай посилається лікар старої школи і “за сумісництвом” (та переконаннями) старий холостяк Яків Григорович Проценко. Смуток, розпач, тривога – то не доривчі вияви душі, зворохобленої важливими, а все житейськими

⁴⁷⁸ Там само.

⁴⁷⁹ Там само. – С. 53.

подіями і ними, їхнім закономірним розвоєм, небавом погамовані. Насправді це і є найголовніше – сама душа, яка спроможна тільки так і сприймати щось у собі й поза собою. У Любові Гощинської, як і в багатьох інших героїнь письменниці, з особливою внутрішньою організацією пов'язані і прояви тонкого прочуття, провіщення того неминучого, що має статися, попри усі зусилля й застороги його уникнути.

Візіонерська іпостась Жанни д'Арк, нагадаємо, “духовного профілю” героїні, переломлюючись крізь призму модерної свідомості, “зависає” поміж божевільними / оманливими ідеями ураженої психіки та фантазіями трансцендентних, змінених станів, здатних уловлювати й відбивати сутності істинного. І той, і той феномени природою своєю, хоча, звичайно, кожен по-різному, глибоко трагічні, бо, окрім зовнішнього, передусім і найдужче суспільного тиску і неприйняття, руйнують особистість ще й внутрішньо.

Складний процес деформації й у висліді пів- або ж повного розпаду психіки має як свої передумови, так і закономірності перебігу. Письменниця, як розуміємо, не ставлячи жодної науково-медичної чи там терапевтичної мети, не оминула й увагою зримо-фактурну і з художньої точки зору виправдану (виграшну?) фазу “запуску” фатального механізму. Стан свій, що важливо, відповідає сама героїня і то все тому ж Проценку, який, хоч і похваляється досвідом та фаховою едукованістю, нічого “такого” в почутому не помічає. Досить промовисто, що у сцені першого нападу вона у стані шаленства, але за своєю логікою, відсилає недотепного ескулапа, що, як уміє, намагається зарадити лихові... спати. Не менш “логічні” під цим оглядом і парадоксально, хай навіть божевільно точні характеристики, прикладені й іншим дійовим особам.

Страхи й тривоги “пацієнтки”, натомість, вельми примітні з огляду їхньої сублімації у передчуттях та снах, від яких не можна так просто одкинутись, як радить добродливо-скептичний лікар. Ось епізод її розповіді, надхарактерний у багатьох сенсах, а найпаче самоаналізу: “Я пішла собі понад річку, – усе діялося вночі. – От сама не боялась іти, бо я не того боялась, що навколо мене, а якось самої себе страшно, того, що в мені (курсив мій – Р. С.). Мені здавалось, що от-от я мушу чогось закричати не своїм голосом і всіх вжахнути. Я довго стояла над річкою, було так темно і в ній немов

щось ворушилось, росло... і раптом мені подумалось: ах, се ж зо мною самою буде нещастя... Я стояла, аж поки став біліти день; тоді я пішла спати. І таке мені снилось недобре... Мені снився страх, почуття страху без причини. Ах, взагалі мені тепер такі сни сняться, такі тяжкі сни!»⁴⁸⁰.

Розлам прагматичної свідомості (дівчина запевняє, що передчуттям не йме віри) знаходить вияв через симптоматику сумнівів і жаху, що у висліді обтяжено схильністю до автодеструкції. Страх Іншого в собі, як запевняють психоаналітики, за джерело має атавізм метаморфози, перетворення у Щось, в потвору, огидну і собі, якщо бодай частково ще буде збережено колишнє Я, і людям. У часі другого нападу, знову ж на самім початку – письменниці напродив переконливо даються межові стани – Люба, уже гублячи тяму, неймовірною напругою таки фіксує цей жаский момент “переходу”. Власне, відчитує його, і це ще гірше, в очах коханого: «Починається? Ти вже бачиш? Тобі страшно? Не бійся! Я знаю, я страшна, але нічого... А що зі мною було? (тут ситуативне повернення / занурення у досвід попереднього “переходу” – Р. С.). Я про все забула, а тепер я все пригадала... Тільки не треба жахатись, не треба плакати, я все поправлю, поки ще можу»⁴⁸¹.

Кульмінація – один з найсильніших, найпереконливіших епізодів драми не тільки в художньому, а й чисто психологічному, навіть психоаналітичному плані. Рештками здорового глузду, зовсім на краю прірви, людина гарячково шукає рятунку від чорноти антибуття і осягає його – і у цім і жах, і велич, і трагізм – у *свідомому* виборі небуття. Чи є альтернатива? Мабуть. Однак встояти “на межі” чи, розширюючи взяту метафору, балансувати над прірвою може хіба винятково сильна воля, що спромоглася знайти каналів до сублімації, способів скидати “темну енергію” ніщоти. Але й у цих випадках наслідки, зазвичай, непередбачувані. Адже так чи так вихід поза норму не минає безслідно – впливаючи, змінюючи, відчужуючи.

⁴⁸⁰ Там само. – С. 59.

Образ води, що у психоаналізі трактовано метафорою народження чогось / когось нового або переродження, вельми показовий. Глибинно-контекстуальне, аналітичне прочитання драматургії Лесі Українки, як і, ширше, її життєтворчості давно на часі. Спроба Н. Зборовської (названий вище есей) то насправді більше спроба, тільки перший крок.

⁴⁸¹ Там само. – С. 110.

Уповні дізнали цього й герої “Танцю життя”. Художній “експеримент” Олеся, сказати б, реалізовано за максимальної чистоти: самість його персонажів задана від початків, від народження, а ще – фактурно зрима. Безперервність свідомості через співвіднесення з Я, що визначає адекватність психіки, порушено самим процесом її становлення. А становлення це минає за вкрай несприятливих обставин, де мало що “за” і майже все “проти”. З максимальною, майже науковою чіткістю, недарма ж автор драми студіював медицину, ситуацію зарисовано вступним монологом Другого брата. Підхоплюючи репліку Першого, він розвиває міркування над долею новонародженого: «Я передбачаю його щастя. Першим проблиском його свідомості буде думка, що він не такий, як люде. Перша його радість буде отруєна смутком, віра – відчаєм, а гідність – глуфом або співчуттям до каліки. Перше слово, яке він почує і зрозуміє, буде “нешасний”. О, хіба ти забув і забудеш коли-небудь, скільки ми знуцання і глуму зазнали в “золотім дитинстві”!? Як боляче вони вражали наші душі. Ми боялись вийти на вулицю, ховались на подвір’ї по кутках і крізь щілини дивились на дитячі забавки... (Пауза). У наших душах родились прокльони раніше, ніж родяться вони у других»⁴⁸². Отже, доля *не-такого* складається не стільки в осязі нівелюючих зовнішніх упливів (хоча і це також), як деструктивного внутрішнього тиску. Суспільна упослідженість є вислідом психологічної, а не навпаки. Розриви свідомості, притаманні дитині, не минають і в дорослому віці, де перманентна втрата Я обертається патологією. Прагнення бути як інші, що пролягає через відмову од *не-такої* ідентичності, зрештою, лише нею обертається і завершується. Страх *іншого себе* увіч підтверджується / дорівнюється страху *Іншого в собі*. Отут справді, як каже Люба Гощинська, людині протиставлено неминучість “фатуму, мойри”, де марним опір і безнадійною боротьба. Тому й улягає вищому закономірності навіть найсильніший, найуспішніший у соціумі Третій брат.

Героїня Лесі Українки теж натура непересічна, та її арсеналу – знань, зятятості, сміливості – все одно бракує для довгої боротьби, то більше, перемоги. Вона, щоправда, непомильно знаходить засоби, точніше сфери, де можна заховатися, навіть протистояти грізному

⁴⁸² Олесь О. Танець життя... – С. 110.

ворогові. І сфери ці – творчість і кохання. Але й тут її чекають поразки. Захоплення музикою і малярством, на жаль, лишилося тільки аматорством. З причин, як з дивним спокоєм повідомляє, браку хисту й терплячості. І знову це дражливо-ризиковане порівняння з особливим літературним персонажем – художником з роману Золя, котрий, не зумівши утілити на полотні омріяного ідеалу, кінчає самогубством. Але і справжнє обдарування не в силі нічого запевнити, як то посвідчує приклад одного із “персонажів-силуетів” “Міста смутку” – прозового pendant-а “Блакитної троянди”, написаного слідом, тобто за тиждень після неї. Мабуть, є сенс розглянути одну з побачених (чи вигаданих, домислених!?) авторкою пацієток психлікарні своєрідним доповненням чи розширенням чільного образу драми. «Ось проходить передо мною, – оповідь ведеться від першої особи, – молода поетеса з ясним хвилястим волоссям, з чудовими синіми очима, де так ясно блищать і зливаються в один промінь талан і божевілля, чарівні музикальні строфи ллються з її уст, так і віє од них гірським повітрям, гірською волею, раптом вони обриваються смутно-сатиричним жартом, повним божевільного юмору і сміхом, похожим на плач! “Так завжди, – згадуються мені її слова, – поезія, поривання *ins Blaue*, зражені надії і... і нещасне кохання, а потім все кінчається тут, у добрім товаристві” – і знову лунає сміх...»⁴⁸³.

За мотто до цитованого твору правила теза або, як підкреслено, “наукове питання”, котре авторка розгорнула й у закінченій перед тим драмі: “Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?”. Розмитість дефінітивного означення, що ним супроводжено вислів, уже не кажучи про зміст, дозволяє перевести його до розряду риторичних. Справді, ні в тому, ні в тому творі (як і в жодному з раніше чи пізніше написаних) немає відповіді. І авторка, строго кажучи, навіть не збирається її шукати. Фраза, та ще й німецькою мовою, що злітає з вуст ураженої першим нападом Любові, наче зависає в повітрі, але не тривіальністю епатажу, а багатогранністю афоризму: “Тільки хвора людина є людиною!”⁴⁸⁴. Чи слід за цим бачити лише несвідоме марення? Або відголосок вичитаного у спеціальній лектурі: вже й тоді науковці здогадувались про

⁴⁸³ Українка Леся. Місто смутку. (Силуети) // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. VII. – С. 137.

⁴⁸⁴ Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 75.

розмитість поняття “норми” і відносність “абсолюту” здорової психіки?

Можливо, ітися мало про погляд на *Іншого-не-такого*, запропонований саме модернізмом у продовження чи навіть антитезою позитивізму / натуралізму? Виняткова – духом, талантом, волею – особистість шукає, а не рідко і проявляє себе у способи, які загалом повсякчас видаються ненормативними і трактуються відповідно. Через осягнення і прийняття своєї інакшості, яке завжди пов’язане з випробуваннями, стражданнями, болем, людина зугарна піднятися над реальністю, відкрити і пізнати у ній і поза нею те, що більшості звичайних і самодостатніх / самозадоволених ніколи не збагнути. У стані нападу / одержимості (зумисне не звемо це провидчим шалом; такою здатністю письменниця уповні наділятиме героїнь своїх наступних драм) це справді-таки затемненою мовою намагається вивістити Любов, або Та / Те, що мовить нею. І знову уперта адресація до лікаря, наче у сподіванні на його спромогу пояснити сказане: “Вони думають, що я... (*Торкає себе пальцем по лобі*). Я завжди була така, так веселіше, от я вам розкажу. [...] Я була душею товариства, а потім вони всі так співали, співали, ні, правда, грали, ні, зовсім не те, я їм розказала одну дуже смішну історію... а вони зажурились. Дивіться, он летюча рибка! Ану, хто швидше! (*Біжить швидко до річки*)”⁴⁸⁵.

Декодування хворобливої маячні героїні через, так би мовити, контекстуально-подієву проекцію сюжетики твору особливих труднощів не завдасть. Товариство, існування якого, що звичайне, тримається грою масок, тонів і позицій; “смішна історія” – оповідка про божевілля, що повертає безтурботних людей до прірви життя тощо. Набагато цікавішою і, зрозуміло, складнішою видається символічна сфера монологу, емоційно-психологічне підложжя якого очевидне. Межі й напрям дослідження не дозволяють уповні скористатися порадою фахівців осягати суть психічних девіацій у рамках цілості людської душі. Для цього потрібна спеціальна підготовка і окрема, синтетичного характеру, студія. Усе, що наразі можна дозволити, – це спробу ситуативного пояснення поведінки літературного персонажа в цілості художнього задуму й, ширше, особливостей авторського світорозуміння.

⁴⁸⁵ Там само. – С. 76.

Піднесений стан Любові, зумовлений хворобою, симптомами якої – фізична й духовна збудженість, гіперактивність. Але маємо до діла не з “понурою” помисливістю Короля Ліра, а, радше, “світлою” схибленістю Дон Кіхота. “Божевільний юмор”, як у поетеси з “Міста смутку”, – це реакція на прикрощі світу, його ніщоту. Але не тільки. Це ще й розвінчання ілюзій та оман життя, найбільшою з яких – щастя. Воно, наче та летюча (золота!?) рибка, що за нею уганяє героїня, забігаючи ледь не у річку. Там її і перехоплює Орест, зверненням до якого і закінчується третя дія: “(тихо, понизивши голос, здивовано) Ти не даєш мені зловити щастя?”⁴⁸⁶. У четвертій дії, через рік, уже притомна героїня, і тут годі щось списати на особливий стан, береться до спогадування-рефлексій над тим, що сталося. І думки її, вочевидь, логічніші, ясніші, але, суттю своєю, не менш “своєрідні”, аніж до того. На питання тітки, як можна рівняти те, що здається, тому, що є, вона пояснює: “Наприклад, коли кому здається, що він щасливий, то він, значить, справді щасливий. І я раз була щаслива, така щаслива... Нащо мені перебили се щастя... Ах, що я дурниці говорю? Хіба се можна перебити чи одвернути? Се фатум, се мойра!”⁴⁸⁷.

Пору життя, про яку мовиться, можна, звісно, спробувати пошукати у притомному часі героїні, наприклад, дитинстві. То більше, що сама вона, правда з ледь помітним докором, оповідала, що її не так виховували, як “балували”. Та ще тільки батько, поки був живий, усе з тривогою приглядався доньці, змінам, що супроводжували її зростання – шукаючи, вгадуючи материнського карбу. Та це, мабуть, лише оддалеки нагадує пережите у “ніжному віці” братами з Олесевої драми. А все ж і це трудно назвати абсолютним щастям. Ще менше на нього скидається період романтичного захоплення, а потім і закоханості, адже тут було не стільки піднесення, радощів і приємних емоцій, як непогамовного смутку, переживань і муки. Тому “щастям”, котре, звісно, виявилось оманою, й стало для Любові звільнення від усього, що так довго гнітило – страхів, комплексів, умовностей і, зрештою, самої реальності. І “щастя” це, як не парадоксально, – божевілья, розрив усіх зв’язків, утрата власної волі, яка показала мало на що годною,

⁴⁸⁶ Там само.

⁴⁸⁷ Там само. – С. 84.

і відхід під волю чогось, що в етимології українського слова апелює до Вищої сили.

Відносність поняття щастя, потрактування його не просто рожевою, а й надзвичайно шкідливою, чи не найбільш небезпечною ілюзією – наскрізна тема однойменного оповідання Лесі Українки. Річ цю, “легенду” в авторським піджанровім означенні, написано на межі 1895–1896 рр., себто як і “Місто смутку”, в околі “Блакитної троянди”. Щастя у творі постає витвором злого духу, найсильнішою зброєю в боротьбі з Богом за людину. Зворохобити, затьмарити, вкинути її у шал виявилось так просто – сподіванкою здійснення найзаповітнішого, жаданого, у висліді ж – нереального⁴⁸⁸.

“Вихід” з реальності, під усе тим же претекстом пошуку щастя – бодай миті, засліплення, ілюзії, – появляє в цім контексті і фінал “Танцю життя”. Очевидність стану зміненої свідомості, аж до цілковитого її потьмарення, автор, щоправда “обумовлює” сюжетно (епізод із питтям вина) та провадить сценічно (головний акцент на грі акторів). Кожен з персонажів, окрім німого Четвертого брата, має завершальну репліку, призначення яких зведено до розкриття, а, по суті, нагнітання атмосфери дійства. Радість, веселощі, сміх героїв разюче нагадують пережиття “щастя” Любою Гощинською в часі її першого нападу. Драма Олесея закінчується ремаркою, розіграти яку театральній трупі буде не менш складно, аніж публіці зрозуміти: “Сестра починає грати простий, наївний танець. Брати злегка в такт пританцювують, захоплюються, беруться за руки і починають танцювати. Той брат, що весь час сидів, як статуя, встає, дико регочеться, ляскає в долоні і починає плигати. Входить *батько*,

⁴⁸⁸ В художньому, передусім технічно-поетикальному огляді, “Щастя” постає свого роду експериментом, пробою, а чи грою стилю, слова тощо. Тоді як на ідейно-тематичному, проблемному рівні виразно проглядається апробування важливих для авторки філософських ідей, універсальність яких закорінено в релігійну, зокрема християнську онтологію. Саме з цих позицій, нагадаємо, виходив у своїх міркуваннях над дуалізмом людської природи і Б. Паскаль. Доречним видається роздум, що так чи так, а незмінно перебуватиме у етичному видноколі Лесі Українки. “Якби людина ніколи не зазнавала псування, – запевняє мислитель, – вона у своїй невинності гарантовано володіла б й істиною, й щастям, а якби була завжди тільки зіпсована, вона не мала б жодної ідеї, ані істини, ані блаженства. Але ж ото ми нещасливі, – більше, ніж якби наш стан був зовсім позбавлений величі, – ми маємо ідею щастя, але не в змозі досягти його. Ми відчуваємо образ правди, а посідаємо тільки брехню. Наскільки ж є явним, що ми, нездатні як абсолютно невідати, так і напевне знати, «колись» перебували на деякому щаблі досконалості, який, на жаль, втратили” // Паскаль Б. Думки... – С. 48. У цьому сенсі пошуком, можливо, й спробами відновлення так фатально втраченої “досконалості”, ідеалу позначено чи не всі драми письменниці.

з жахом в очах спиняється на порозі і падає”⁴⁸⁹. Завіса, що падає услід, закриваючи дійство, точніше покриваючи / ховаючи від глядача на мить явлену трагедію? фарс? комедію? буття, не в змозі, проте, заховати враження ніщоти, безодні, прірви божевілля людського існування. Прірви, яка, виявляється, зовсім поруч, варто тільки наважитись відкрити засліплені ілюзіями очі й розімкнути скуті обманом вуста.

Фігура батька, коли повернутися з площини метафізичної у психологічну, прикметна не так силою традиційного родинного авторитету, як підсвідомою і знову ж таки родинною владою над дітьми. Усі вони, утім і бунтар Другий брат (і через таке своє наставлення, то навіть найбільше), перебувають в очевидній залежності від нього. Оминаючи приховані автопроекції (частково цього торкалося у біографічному підрозділі), варто відзначити настирливість з якою письменник знов і знов повертається до постаті батька. Саме як “постать”, “фігуру”, а не повнокровний, живий образ, представляє його у цій та й інших драмах Олесь.

Отже, незважаючи на невиразну художню проекцію, символічне значення “образу” величезне. Діти, що кожне у свій спосіб силкується бути собою, повсякчас взоруються на батька, свідомо, як Перший, а чи підсвідомо, як Другий брати, намагаючись стати ближчим / схожим до нього. Або принаймні заслужити похвалу, заохочення, визнання. “Давайте зустрінемо батька весело і безжурно! Щоб не розірвалось його серце, а сама радість засміялась в його очах. О, хіба ми не дужі, і чи батько не має права пишатися нами!?”⁴⁹⁰ – з істеричним піднесенням покликує Третій брат, дістаючи вино, що двадцять літ чекало, але не дочекалося його одруження.

⁴⁸⁹ Олесь О. Танець життя... – С. 115.

З-поміж наявних прочитань кінцівки етюду на особливу увагу заслуговує спроба Н. Малютіної. Дещо абстрактно визначивши сюжетно-сміслові призначення епізоду – “засіб подолання відчаю”, – дослідниця потрактує його так: “Цей екстатичний ритуальний танок очевидно слугує символічним знаком злиття вічного і тимчасового, тілесного і духовного, піднесеного і низького, людського і надлюдського, він вивільнює у горбанів надлюдську волю до життя, що і знаменує момент трагічного пізнання ними сенсу життя” // *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. – Черкаси: б.в., 2009. – С. 147.

Майже з усім зі сказаного є підстави погодитись. Та важливим видається уточнення природи описаного стану героїв, що по-іншому освітлює і розкриває помічене цитованою авторкою. Адже ітися має не лише про ірраціональне, волюнтаристськи-невротичне чи навіть про випадок епізодичного психозу. Це таки сфера патології, власне, божевілля або ж, беручи близьке Лесі Українці поняття, “одержимості”.

⁴⁹⁰ Олесь О. Танець життя... – С. 113.

Коли вести мову про батьківський комплекс, а у драмі наявні його ключові складники купно з інфантильною залежністю в обоженні й демонізації, то доведеться визнати, що шляхів подолання або ж, перефразовуючи, зусиль із визволення у ній не шукається. Не вияснює, а здається, ще більше заплутує справу й фінал твору. Як слід трактувати зустріч, влаштовану розбитому горем – народженням ще одного каліки – главі родини? Зустріч, що свідомо задумувалася, заповідалася цілковитою радістю, а несподівано (чи так уже й несподівано) обернулася несусвітнім жахом? Чи це вияв усе тієї ж дитячої психопатичної амбівалентності – ненависті, що є зворотним боком любові? Або, можливо, це початок великого протистояння з батьківською тінню, спроби звільнення з-під влади наймогутнішого Я-іншого задля здобуття Я-себе? Тоді чому воно досягається через батьковбивство і взагалі наскільки символічним і/або реальним є цей акт? Отже, суцільні – відкриті, риторичні, дражливі – питання. Питання, на які позитивно налаштованому розумові не завжди навіть хочеться отримати відповіді, то більше, самому їх дошукуватись⁴⁹¹.

Не менше, ніж в Олесея, “темних і таємних місць” і в драмі Лесі Українки. Але вірна собі вона, і в найскладнішому намагається іти до кінця, ведучи, коли є охота, а не покидаючи на роздоріжжі, й читача. “Блакитна троянда” у такому ракурсі це теж картина випробувань і, зрештою, деструкції психіки за патогенних умов. І умови ці так само внутрішнього порядку, бо соціум – тільки резонатор індивідуальності.

Люба Гоцинська, як на психоаналітика, є класично-складним випадком і, відповідно, жертвою материнського комплексу⁴⁹². Його

⁴⁹¹ Ще “герметичніше” прочитання драми Олесея можливе крізь призму класичного психоаналізу. А рух у цім напрямі, що не дуже й дивно, заявляє режисерський підхід Л. Курбаса – митця таки добре обізнаного з найновішими теоріями. Показовою є теза про “характер підсвідомого стану душі” як осердя художнього дійства. Дійства, що дозволяє читачеві / глядачеві “відчути таємні дрижання незглибимих глибин”, ба більше, “схвилювати в їхніх душах таємне море темнот” // Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олесея... – С. 36. Беручи вихідною точкою душу, як героя твору, основні конфліктні вузли, зокрема й “родинне” протистояння, надаються до проектування на відому систему наказів та заборон, реалізовану, за Фройдом, у батьківському над-Я та культурній традиції.

⁴⁹² Як і стосовно Олесея, автобіографічні “нюанси” драми свідомо виводимо за дужки. Охочих до психоаналітичного розгляду проблем узаємин письменниці з матір’ю можна скерувати до есею Н. Зборовської “Моя Лесея Українка”. Без огляду на певні суперечливі моменти й місцями дражливість викладу, праця є цікавим дослідженням і аж ніяк не заслуговує тієї критики, яку отримала. А те, що авторка так чи так присутня у своєму творінні, годі на правду заперечити. І за бажання можна таких паралелей та позначок нашукати чимало. Ось, до прикладу, хоч і в епізоді, де Любов, допитуючись у лікаря про своє, переповідає вигадану історію подруги, котра зібралася заміж, хоча й має загрозу спадкових сухот.

(комплексу) знову ж таки класичне визначення у фазі патології оперує поняттями ураження й страждання. Проблема доньки у цьому разі, навіть коли не виводити її з емоційних координат, полягає у бажанні жити своїм життям, а не дублювати материне. І фатум у тому, що яких би зусиль героїня не докладала (а вони воістину героїчні), власна особистість однак лишається другорядною, тобто більшою мірою несвідомою, бо проживається через іншу, хоч і давно мертву. Розірвати ж закляте коло повтору для неї можливо також лише смертю.

У чому ж проявляється хвороба, які її передумови і перебіг, а ще – імовірні форми корекції? Усе це, навіть науковим стилем (точніше, з огляду на всюдисущу іронію драматурга, псевдонауковим) явлено у викладках одного з героїв “Міста смутку” – “професора нової психіатрії”, за самопредставленням, і пацієнта божевільні, за реальним статусом. В конспекті лекції, якого він скритно передає оповідачці, до назви “Mania egotica” додано ще й таке роз’яснення: “Систематичний бред”. Написане, попри двозначність підзаголовка, частково стосується й самого автора, про якого, однак, нічого не відомо. Але значно відповіднішою розгорнута характеристика постає щодо персонажа добре знайомого за “Блакитною трояндою”. Подаємо “нотатки божевільного”, виключаючи технічні моменти, що напряму до справи не належать, але зі збереженням пунктів діагностичного листка. Отже: “Симптоми: Ідеалізація об’єкта кохання, платонічність, інтенсивність, безнадійність, безвихідність [...], при акт[ивній] формі – дикі напади, убійство і самоубійство. Форми: латеральна і експансивна. Етіологія: Нерівні відносини серця до мозку. Мало досліджено [...] Ступінь розширення: Не так рідко, як думають вони [...] Ліки: Паліативи: Aqua Lethae⁴⁹³, зміна місця, робота, autosuggestio⁴⁹⁴. Способи радикальні: знам. Dr. Гейне радить Pulv. В. Schwarzi в виді моментальних компресів на груди і на голову. Можна теж Tinct., Op., Stroph., С. Cian. [...] В давні часи удавались до хірургії, напр. perforatio pectoris⁴⁹⁵ – устаріло. Результати: Beatitudo neutralis⁴⁹⁶. Краще залишити натуральній течії. [...] Профілактика, прогноз: Все одно, не варт про се думати”⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Вода Лети (лат.).

⁴⁹⁴ Самонавіювання (лат.).

⁴⁹⁵ Прокол грудної клітки (лат.).

⁴⁹⁶ Нейтральне блаженство (лат.).

⁴⁹⁷ Українка Леся. Місто смутку... – С. 140–141.

Коли “еротичну манію”, що ї зробили адепти “нової психіатрії”, вивести з тенет забобонів, табу і однозначних, як вирок, присудів традиційної медицини, то у чистому висліді лишиться доля нещасної людини. Бо приділення її, по суті, зводиться тільки до неймовірних страждань з причин / гріхів їй незрозумілих і/або невідомих. Австрійський лікар і учений Ріхард Крафт-Ебінг (ім’я котрого називає у “Блакитній троянді” його український колега Проценко), реагуючи на звернення своїх численних кореспондентів з усього світу, писав: “Читання цих листів, які належать переважно перу осіб, що посідають високе становище і в плані розвитку, і в соціальному плані, осіб, дуже часто обдарованих найтоншими почуттями, наповнює душу глибоким співчуттям. Вони проявляють такі душевні муки, перед якими бліднуть усі страждання, що їх готує нам таємнича доля”⁴⁹⁸. Слова ці узяті з передмови до дванадцятого прижиттєвого видання праці дослідника, що вийшла незадовго до його смерті 1902 р.

Книга, як зрозуміло з кількості перевидань, стала на межі століть, по-теперішньому мовлячи, міжнародним науковим бестселером і не пройшла непоміченою й в Україні. Поза сумнівом, вона була у лектурі авторки “Блакитної троянди”, як і в старанно дібраній бібліотеці її героїні. Фахово і без зайвої сенсаційності дискутовані питання статевих девіацій, зважено дібраний фактологічний матеріал (Крафт-Ебінг практикував як психіатр) зацікавили не тільки медиків. То більше, що виклад ведено у широкому соціально-гуманітарному полі, а один із ключових теоретичних засновків апелював до історії культури у таких її складниках як етика, естетика, навіть релігія, як об’єктивації інстинкту продовження роду. Іншим вихідним пунктом правила теза особистого життя людини так само природно залежного від поклику й вимог статі.

Поглянувши у такій проекції на “історію хвороби” Люби Гоцинської, можна виразніше збагнути внутрішні мотиви героїні, що знаходять вияв у мало зрозумілих оточенню словах і поведінці. Перманентні неврози, що пізніше сягнули вивершення у нападах божевілля, джерелом своїм мають напружене й безупинне балансування психіки (свідомого й підсвідомого її складників) на межі

⁴⁹⁸ Крафт-Эбинг Р. Сексуальные катастрофы. – [пер. с нем. Н. Вигдорчика и Г. Григорьева] // Э. Золя. Человек-зверь: Роман; Р. Крафт-Эбинг. Сексуальные катастрофы. (Половая психопатия): Клинико-судебно-медицинский очерк. – Ростов н/Д.: Кн. изд-во, 1994. – С. 317.

біологічно легального / статевий інстинкт та патології / відхилення на його ґрунті. Захищаючи себе від моторошно-невідомого, дівчина, яка через страх не може і не повинна стати жінкою (звідси й ревності до інших, що, як Саня Милевському, спроможні дати чоловікові те, що не під силу їй), шукає рятунку в інституті культури. Цим універсально-надчасовий дух цивілізації протиставлено минушій тілесності природи. І тут узірцевим для неї стає сюжет Данте і Беатріче. У відповідь на Орестові вагання, вагання чоловіка, а потім уже поета, – “Знаю, що все-таки се непевна, ненормальна любов, вона якась безвихідна” – дівчина, і тільки дівчина, має неспростовні аргументи: “Зате ж і безконечна. Ненормальна, ви кажете, а що ж робити тому, для кого нормальне щастя недоступне?”⁴⁹⁹.

На своє безголів’я саме Орест, важливо підкреслити людина модерна і митець нової школи, ознайомив Любу з концепцією куртуазного кохання. Вартою пильної уваги видається його оповідь, а ще більше – обмовки-коментарі, що її супроводжують. З самопоправки й починається: «Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезингерів; се була релігія, містична, екзальтована. Культ Мадонни і культ дами серця зливались водно. Се була любов часів “блакитної троянди”, се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за сею “блакитною трояндою”. Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою» (в обох випадках курсив мій – Р. С.)⁵⁰⁰. Необхідно знати, що цитований текст, то лише частина первісного варіанта монологу героя, відновлена, однак, у російському автоперекладі 1898 р. Фрагмент із нього, що через два роки після вилучення знову видався письменниці актуальним, також варто подати: «[...] Доступити до тієї блакитної троянди міг тільки лицар “без страху й догани”, що ніколи не мав нечистої думки про свою даму серця, ніколи не кинув на неї жадібного погляду, ніколи не марив про шлюб, а тільки носив у серці образ єдиної дами, на руці барви її, на щиті девіз її, за честь її лив свою кров без жалю, за найвищу нагороду мав її усміх, слово або квітку з її рук. Таким мусив бути лицар “блакитної троянди”»⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 35.

⁵⁰⁰ Там само. – С. 30.

⁵⁰¹ Українка Леся. Блакитна троянда [фрагменти] // Там само. – С. 380.

Попри максимальну відстороненість й підкреслено критичний, а тому й не зовсім натуральний скепсис, Орест сам захоплений оповіддю. Мабуть, уповні подібним до описаного взірця лицаря він себе не уявляв, проте до певних вершин, так би мовити, примірявся. Але “блакитна троянда” таки “любов не наших часів і не нашої вдачі”. Закохавшись, він хоче, може й непересічних, однак прийнятних, природних узаємин, тому й наполягає на шлюбі. По суті, саме цим він і переводить Любину “манію” з “латеральної” (скрито-пригніченої), у термінології “професора нової психіатрії”, у “експансивну” (відкрито-дієву) форму. Дівчина ж не просто зацікавилася міфом – “Єсть же інша любов, ніж та, що веде до вінця, я от що думаю”⁵⁰² – вона почала імплементувати його у реальність, жити ним і у ньому. Такі симптоми, з наведених згаданим “професором”, як “ідеалізація об’єкта кохання, платонічність, інтенсивність”, цьому важливе підтвердження. Насильне ж вилучення з міфу супроводжується симптомами відкрито-деструктивного ряду: “безнадійність, безвихідність, дикі напади, убійство і самоубійство”.

Подвійно ускладнює справу постать деміфологізатора, що водночас є і міфотворцем. Орест, певна річ, і сам не думав, що викликані ним демони / візії наберуть такої сили, щоб аж заступити, перекреслити дійсність. Більше того, навіть увійшовши в силове поле міфу, зазнавши нищівного впливу його страхітливої потуги, він і далі мислить категоріями профанності, вважаючи за можливе загублене повернути, а втрачене переграти. Щоправда тепер це радше скидається на пошук компромісу, спробу домовитись зі світом, аніж протистояти йому. І завершальний великий монолог героя постає переглянutoю і в міру пом’якшеною програмою колишнього максималіста. Суттю ж своєю це намагання поєднати непоєднуване – міф і реальність. Цілком, слід додати, людський розрахунок: умилостивити долю стражданням / прозрінням / покутою і тим самим заслужити право на щастя чи бодай його окрушини. “Ми оселимось тут, – втішає він уже пойняту божевіллям кохану (і чи тільки її!), – будемо жити спокійно, тихо і все загоїться. Я не допущу ніколи нікого турбувати тебе. Я глядітиму тебе так, що й вітрові не дам повіять на тебе. Ти ж моє щастя єдине, ти моє все. Подумай, чи я ж можу без тебе жити? Зваж сама, чи можем ми різно розійтись, чи могла б ти

⁵⁰² Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 29.

сама зректися мене і нашого щастя? Нащо ж гинути, коли можна жити і жити щасливо? Я не вірю, що все пропало, і ти не віриш, тільки так говориш, правда? Я знаю, так. Життя перед нами... Коли я буду щасливим, я знов оживу душею, я знаю, я чую, що мій вогонь прокинеться знову, і ти побачиш, як лаври я складу тобі до ніг, бо все те буде твоє – і сам я, і слава моя... Яке се буде життя!..”⁵⁰³.

Чи постає герой у світлі сказаного шляхетнішим, аніж до цього? Точніше чи повертає він утрачений внаслідок мимовільного, як запевняє, відступництва статус лицаря або, ще більше, чи осягає найвищих його (статусу) чеснот, укарбованих девізом “без страху й догани”? Питання не просто довільні або тільки риторичні. Ідеться ж бо про найсуттєвіше: відповідність ідеалові й, перефразовуючи, самохіть узятому на себе життєвому випробуванню, життєвій ролі. І хоча Любов у напрузі жалю й каяття запевняє, що то вона занастила коханого, насправді його провина, коли вже оперувати такими категоріями, не менша. Проти чого він, слід визнати, і не перечить.

Певності Орестові додає готовність і, як уявляється, реальна можливість усе виправити, власне, направити. Так, наче існування людини винятково у її волі. Знеславлений відступом лицар (покинув свою даму / душу в скрутну мить – перший напад божевілля у Любові) і за це жорстоко покараний муками тілесними й моральними, дійсно уважає, що своїм каяттям / поверненням, а ще обіцянками майбутніх перемог і гараздів, годен спокутувати вчинене, тобто власні безвір’я та бездіяльність. Він багато навчився (точніше біда навчила), але здається щось суттєве таки фатально пройшло повз. З упертістю, вартою кращого застосування, продовжує “чіплятися” за реальність, усе випинаючи свою маскулінну спромогу забезпечити коханій осяжне, а не якесь там ефемерне, нафантазоване нею щастя. “Ти будеш моєю дружиною і будеш жити як інші, краще, краще, ніж інші. Ти будеш щаслива, щаслива, щаслива...”⁵⁰⁴ – безперечно щирі, підказані серцем слова. Та скільки жінок чули таке від своїх обранців, а скільки мріють почути, і то саме це й більше нічого.

Люба, проте, не звичайна жінка, “не нормальна” (пам’ятаємо, що це автопредставлення). Російськомовна адаптація драми у цитованому монолозі зберегла характерну фразу, що передувала

⁵⁰³ Там само. – С. 108.

⁵⁰⁴ Там само. – С. 109.

останньому реченню, ледь резонуючи у щедротах обіцянок сливе неодмінною умовою: “Ты расцветешь роскошной алой розой”⁵⁰⁵. Так чи так, а Орест-чоловік-поет, а не лицар (буває, виявляється, й таке, чи в модерну добу, зважимося на каламбур, тільки таке і буває?), і далі коли не ігнорує ідею / химеру “блакитної троянди”, то й не бере її поважно, сказати б, за основу. Та це й зрозуміло, ощасливити земну, з плоті й крові (червона троянда) жінку далєбі легше, простіше – їй достатньо дати те, що зазвичай дається іншим (і ними радо приймається), може навіть трохи понад, та загалом в околі зримої перспективи. Тоді як з істотами ефіру, душі й духу справа геть-то непевна. Вони, здається, не прагнуть нічого, принаймні з того, що так важить у світі речей і водночас жадають “усього іншого”, тобто неможливого.

Орест – поет, і з-поміж решти його іпостасей саме на цю ним та й іншими покладено головний акцент. Тому плекання надії дати жінці навіть “неможливе” не виглядає усього лиш романтичною обіцянкою. Силою таланту він сподівається вичарувати для неї (і себе) цілий світ.

Зв’язок кохання й творчості, що завжди у Лесі Українки безпосередній, у “Блакитній троянді” теж переведено однією з магістралей. Не такою наскрізною, скажімо, як згодом у “Лісовій пісні”, та все ж. Хай Любов не змогла зробити з Ореста чоловіка (що до снаги будь-якій жінці, але не їй), однак зробила з нього справжнього митця (з чим годі було б зарадити більшості її суперниць). Аби збагнути цей феномен, знову доведеться вдатися за допомогою до психоаналізу, зокрема Юнгової концепції материнського комплексу. Один із найглибших виявів генерованого ним психотипу доньки означається швейцарським ученим як “перебільшений ерос”. Особливо виразно дія його, що може бути як фатальною, так і благодотворною, виявляється у взаєминах з протилежною статтю. І зазвичай “реактивне посилення еросу у доньки спрямоване на чоловіка, якого слід вивільнити з-під домінування материнськи-жіночого. Така жінка інстинктивно втручатиметься скрізь, де її провокуватиме несвідоме шлюбного партнера. Вона порушуватиме небезпечну для чоловічої особистості зручність, яку той радо вважає вірністю. [...] Жінка нашого типу спрямовує гарячий струмінь свого еросу на чоловіка, який перебуває у тіні материнського, і в такий спосіб провокує

⁵⁰⁵ Українка Леся. Голубая роза. Драма в 5 действиях // Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т... – Т. III. – С. 374.

моральний конфлікт. А без нього неможливе усвідомлення *особистості*” (курсив мій – Р. С.)⁵⁰⁶. Описаний психологічний механізм, на думку цитованого автора, є ключовим, знову його формулювання, у “піднесенні до вищої свідомості”, стремлінням до чого надаровані талановиті, творчі натури.

Автор тоненької збірки лірики, мало помітної навіть у небагато тому на книжковій полиці рідному письменстві, Орест враз стає літературною зіркою, “іменинником сезону”, як заздрісно величає його літератор-невдаха Острожин, а ще, у простоті своїй (яка іронія!), “фаворитом долі”. І це завдяки єдиному драматичному творові, написаному після нещастя (першого нападу) з Любою. Щось мало відбутися задля цього еволюційного стрибка, щось настільки масштабне, аби не просто розірвати пелену ілюзорної буденності, а ще й забезпечити прорив, “піднесення” за Юнгом, до вищих станів і сфер. Це, звісно, втрата чи нехай розлука з коханою, зокрема трагічні обставини, що супроводжували саму подію. Чоловік стає свідком, власне, переживає не тільки крах омріяного щастя з обраною жінкою, а й розпад такої міцної, певної реальності, навдивовижу легкого й нищівного, слід зазначити, розпаду. А найстрашніше у тому – жаске перетворення, деструкція, утрата близької людини. Це важкий, майже незносний тягар, але, як би цинічно не звучало, і необхідний митцеві досвід.

Мабуть, найперше потрібно говорити про досвід самоусвідомлення, константним складником якого – болісне сприйняття і не менш болісне прийняття *себе як Іншого*. За схожих сценічних обставин цей тонко нюансований психологічний епізод напрочуд віддано в Олеся – через сюжет Брата-скрипаля. Втрата любові, втрата єдиної жінки, якій посвятився життям, піддає чоловіка мукам, нівечить стражданнями, але ними ж таки перетворює, “підносить” на незнані доти високості творчого лету й свідомості. Ось як це бачиться збоку, очима, що важливо, скептика й циніка Другого брата: “Він порвав струни і вийшов на естраду, блідий, як смерть. Він більше не міг грати, а коли сотні голосів заревли, як звірі, він переміг себе і загравав на двох струнах так, як ще ніколи не грав доти. Крізь мертву тишу я дивився на його, і в той час, здавалось, у його не

⁵⁰⁶ Юнг К. Г. Психологічні аспекти архетипу матері. – [пер. з нім. К. Котюк] // К. Г. Юнг. Архетипи і колективне несвідоме. – Л.: Вид-во “Астролябія”, 2012. – С. 130.

було горба. З того часу він не спить і ходить, як божевільний...”⁵⁰⁷. Тут, що цікаво, “трансформація” позначилася й на фізичному рівні – хай ілюзорним, нетривалим, але звільненням від каліцтва. Та небавом і розплата (якщо це потрактовувати саме так; бо можливе іще звільнення) – зміни у свідомості, психіці.

Натомість герой Лесі Українки збувається й тілесного здоров’я. Орест так само гостро відчуває нагальність і нерозривність зв’язку поміж тим, ким він годен стати й жінкою, котра єдино й здатна “перетворити” його. Звідси і рішучість, з якою поборюється головний аргумент рекомпенсації за відмову од кохання / шлюбу – талант. “Він загине без тебе, – розпачливо запевняє поет і чоловік, – бо ти моя муза, ти моя поезія. Я тепер нічого не пишу, бо я не маю думок в голові, окрім одної, що ти не моя і що я не можу так жити... Ти хочеш загубити навіки мене, мою славу і все, що я міг би зробити, бо я чую в собі вогонь, він міг би дива створити, але ти хочеш вгасити його. Що ж, нехай гасне, мені тепер нічого не жаль...”⁵⁰⁸. Як видається, саме тут герой і припускається фатальної помилки (і чи точна це дефініція для того, що сильніше за людину?), наміряючись упокоїти, приручити, “одомашнити” музу. А у висліді: сподіваючись отримати те й інше, він втрачає усе, купно з власним життям⁵⁰⁹.

Позиція Любові у цій, з точки зору чоловіка, ситуації вибору без вибору, мабуть, не так інфантильна – тут перед веде герой, як серафічна, духовна. Її “пропозиція” не щира дружба (чи це взагалі ймовірно межі протилежними статтями, дивується Орест), навіть не віддалена приязнь, а рішуче повна, яку тільки може забезпечити земний світ, розлука – незнання про існування одне одного. Точніше “не знати” воліла б дівчина, тому так охоче й приміряється до ролі (запропонованої / накинутої саме ним) Беатріче. А він, Данте, хай би, коли так, “з професійної потреби” знав, захоплювався і любив її

⁵⁰⁷ Олесь О. Танець життя... – С. 113.

⁵⁰⁸ Українка Леся. Блакитна троянда... – С. 70.

⁵⁰⁹ Майже через два десятиліття по “Блакитній троянді” Леся Українка знову розгорне цю дилему у розпочатій (написано кілька сцен), але не завершеній драмі під умовною назвою [Сапфо]. Перед вибором поміж коханням і талантом тепер уже постане жінка – названа давньогрецька поетеса. Як розуміємо, хоча твір не закінчено, але розв’язку підказує легенда про Сапфо, тут так само ідеться до трагедії. Докладніше див.: Романов С. “Історія Сапфо” як культурний код і біографічний ресурс у життєтворчості Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської // Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр. – 2015. – Вип. 20. – С. 242–254;

платонічно, на відстані, бо ж: “Любов може бути чудовою поемою, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття”⁵¹⁰. Тоді, певно, продовжує невесело жартувати героїня (але хіба тут до сміху!?), не було б щастя, але й нещастя не було б теж – написав же великий флорентієць, окрім “Пекла”, ще й “Рай”.

Був, як передбачено, і проміжний варіант – чи назвати його чистилищем, то уповні передати сенс? – той, що найчастіше обирається, точніше накидається, освячений традицією, уведений в звичку. Представляє його, спочатку на словах, програмово, а потім і дієво, власною практикою, Милевський. І робить це злісно-іронічно (за цим виразно авторський також іронічний акцент) – замашисто, дражливо і по-міщанськи твердолобо; не випадко Люба порівнює його з камінною статуєю. «У трубадурів часом трудно одрізнити блакитну квітку од адюльтера, – величається красномовністю і дотепністю цей філістер. – А Данте, може, якби мав щастя познайомитися з своєю Беатріче ближче, то теж, може, попросив би її руки, щоб приміряти на неї шлюбний перстень. Тоді б ми мали не “Божественну комедію”, а просто комедію під назвою “Як у людей, так і у нас”»⁵¹¹. Називаючи все виголошене профанацією, Любов не просто відкидає “золоту середину” пересічності, але й творений / спотворений нею світ. Її “вибір без вибору” – мрія, де більше правди, аніж у реальності, фантазія, що устократ барвистіша й життєвіша одновимірної буденщини, міф, який проявляє вічні істини, а не механічно зводить усе в закони, такі ж відносні, як і дочасні.

Та подивитися можна й з іншого боку: а чи не веде героїня підступно-демонічної гри, убираючи в позірно переконливі, розумні форми божевілля, що нею володіло? Чи не є все обстоюване маячнею хворої, фантазмами, прірвою несвідомого? Справді, як психотик, вона стирає актуальну реальність, яку не відчуває матерією власного існування, не вірить у неї, заміщаючи натомість її реальністю внутрішньою, де опирається на “свої” сенси. Зрештою, сенси ці виходять з-під контролю (таке контролювати нікому не під силу) й знищують “носія” та “ураженого” нею коханого. До речі, на бінарності такого вияву “материнського комплексу”, зокрема загрози нищівної деструкції, акцентував і Юнг. Та водночас Любов / любов живе інтенсивніше, не до порівняння повногранніше, сильніше за

⁵¹⁰ Українка Лесея. Блакитна троянда... – С. 31.

⁵¹¹ Там само. – С. 30.

інших, бо це, як не парадоксально, природне, властиве їй і їй призначене життя, яке мусить прийняти, витримати і... припинити.

Хрестоматійний однаково і у філософському, й у психологічному вимірах принцип, за яким в інтелекті немає нічого такого, чого раніше не було б у відчуттях, дістає переконливе увиразнення в концепції персонажа Лесі Українки. Свій простір існування Любов Гощинська моделює у повній відповідності глибинним внутрішнім переживанням, органічно замкненим, якою б химерною ця “замкненість” не видавалася іншим, на ідеали надчасового й надреального трівку. Справді бо, довірмося ще раз психоаналітикам у їхньому переконанні, що кожен так чи так одержимий якоюсь вищою ідеєю, і визнаймо її найвищий вияв за героїнею “Блакитної троянди”. Ідея ця у її, героїні, усьому – думках та вчинках, свідомості й нестямі, почуттях і переживаннях, житті та смерті. Навіть у самім імені: любов. Для дівчини це не розвага, не примха і аж ніяк не санкціонований суспільністю інститут шлюбу, сім’ї. Насправді й, мабуть, єдино – це маєстат усесильного божества (доля, фатум, мойра – надто прозорими тут контексти античності), якому марне протистояти і яке цілковито визначає людське буття, від якого нікуди подітися, хіба в небуття. Але й там (а це вже ідеї християнства) є чинною його влада.

В окреслених координатах і вибудовано фінал драми. Особливою є роль словесних агоній, де письменниця виявляє себе не менш управною майстринею “двусічних реплік”, аніж у пізніших творах. І невпинне змагання протагоністів триває й тоді, коли, здавалося б, між ними ідеться до порозуміння. Так, вітаїстичним суттю своєю монологам Ореста, лейтмотивом яких “щастя, щастя, щастя”, передує вислів цілком фаталістичного настрою: “Не думай нічого, не треба, я люблю тебе і любитиму завжди. Нехай загину, все одно, хай серце розірветься – од щастя, не од горя. З тобою на все готов!”⁵¹². Але у тім то й річ, що “фаталізм” цей не те щоб показний чи прибраний за необхідності, а поданий альтернативою, зовсім і не обов’язковою, бо ж існує розумний і щасливий вихід, варіант.

Натомість відповіді Любові наче й звучать відголосками коханому, вторують йому, але насправді переакцентують другорядні чи то альтернативні сенси, роблячи їх не просто головними,

⁵¹² Там само. – С. 109.

а винятковими, єдиноможливими. Доречно дати монолог героїні повністю, не поминаючи авторських ремарок, якими двічі – задано й підтверджено – його емоційно-змістову тональність – “у нестями”. Отже, палку Орестову затятість, щоправда з хвилимовим ваганням при згадці про божевілля, “бути щасливим, бо я так хочу”, Любов потверджує-заперечує у спосіб і логікою якраз-таки нелінійного порядку. “І я так хочу. Досить уже горя. Навіщо жертви? Я рада, що ми загинем! Тепер не треба думати, не треба зрікатися? Я жити хочу востаннє, ми ще не жили, ще не жили! Ох, як я тебе кохаю! *(Пригортається міцно)*. Бери мене, я твоя, тільки тебе кохаю і не боюсь нічого. Про все дарма! Ах!.. я так тебе люблю, тільки тебе! *(Цілує в нестями. Починає говорити між поцілунками, мов непри- томна)*. Більш нікого нема на світі; ми самі, удвох, і я твоя, уся твоя, уся... *(Притулилася міцно і мов зацімліла)*. Ти мало любиш, ти мушиш, мушиш... умерти, і я мушу тебе любити, бо я твоя, твоя!”⁵¹³.

Прочитання кульмінації, а отже, великою мірою й усієї драми у, як переважно це робилося, строго-філософському ключі великого напруження не вимагає. То більше, що до цього нібито схиляє і сама логіка лінійного (!?) сюжету. Справді бо, пошук сенсу існування, на який скеровано зусилля протагоністів, результату не дає та й дати, вочевидь, не може. Бо не треба нічого шукати, треба просто вірити. І це, тут не уникнути тавтології, так просто, аби не схильність людини, особливо “людини *moderne*”, зайве все ускладнювати. Герої не змогли (чи не захотіли) знайти сенсу життя у самому житті, знайти омріяне щастя у реальному світі. Тому і йдуть / тікають з нього, переконані в його марноті, безнадії, абсурдності.

Чим цей ескапізм і, ширше, поведінка й загалом психотип, зумовлені? Можливо, мав рацію “професор нової психіатрії”, записуючи в етіологію “нерівні відносини серця до мозку”. Розщепленість свідомості поміж правдою почуттів / серця й правдою рацію / мозку, де жодній не віддається перевага і не устійнюється баланс, цілком здатна розвинути у мономанію. А вже її вияви і у психічних дисфункціях, де найпоширенішою автоагресія, і навіть у деформації особистості. Мабуть, під цим кутом ситуація виглядає достатньо переконливою, варто навіть сказати більше – таке пояснення слушне. Та слушність ця такою постає лише у заданій площині.

⁵¹³ Там само. – С. 109–110.

Тоді як просторовий континуум оповіді-міфу (вжите означення ситуативне) дає куди фактурнішу, повнішу картину.

Відмова Любові од життя через вольовий акт (свідомий чи ні, то вже інше питання) самогубства зовсім-таки не дорівнює скасуванню, нівеляції самої ідеї буття, усіх його форм і виявів. Питання “чи сильна героїня тільки своєю смертю?”, лишатиметься риторичним доти, доки, як не парадоксально, не знайдеться альтернативи у ній, смерті, самій, точніше через неї і “далі”.

Якщо, вслід за суїцидологами, дескрибувати намір вкоротити собі віку збуренням вітаїстичного імпульсу і, у висліді, трансформації енергії неживитого життя в антиенергію руйнування, то випадок героїні “Блакитної троянди” цим не пояснюється. Якраз то річ у тім, що своє у світі вона уже “вижила”: не літами / тілом / розумом, тобто другорядним, а почуттями / духом / серцем – головним. Закономірним є діалог з тітонькою Олімпіадою. На “двосічну” своєю безпосередністю репліку старої простачки (святої простоти) – “Життя нема тоді, коли людина умре, а поки вона живе...” – мудра небога покликує: “О, якби завжди було так! А то часто єсть людина на світі і можна подумати, що вона живе, а в ній вже давно нема життя”⁵¹⁴. А якщо так, то це не тільки марнота ілюзії, животіння, а й приниження, заперечення самої ідеї життя. Тоді, справді, краще “піти”, саме це слово уживає дівчина. І то ніяка утеча, сховок, а чи поразка. Навпаки, хоч і не варто говорити про перемогу (принаймні у тому “позитивному” сенсі, який, зазвичай, у це поняття вкладається), то гідне прийняття і відповідь на виклик очевидні. І як не згадати стару філософську максиму, за якою сумнів у світові й собі, то далеко не завжди самоприниження, а хоч і розпачлива, але форма гордості, безпосередній самовияв, пряма реакція.

Окрім психологічного та філософського ракурсів, самогубство героїв (остання репліка Ореста засвідчує намір виконати прохання-наказ коханої і піти за нею) надається до розгляду ще й у метафізичному, навіть містичному ключі. І скеровує туди не лише розіграна концептологія міфу “блакитної троянди”; хоча це, мабуть, найперше. Питання можна ставити ширше, охоплюючи як скерованість творчого методу авторки, так і специфіку генерування змістів і кодів її художнього світу.

⁵¹⁴ Там само. – С. 83.

Модель взаємин закоханої пари, апробована у дебютній драмі, згодом матиме кілька, загалом різних темарієм та сюжетикою, але суголосних сенсово, реактуалізацій. Одразу ж згадуються два найбільші обсягом твори пізнього періоду – “Руфін і Прісцілла” та “Лісова пісня”. Їхні фінали недвозначно потверджують ідею перемоги духу над матерією (купно з такими її проявами як час і простір) через зіткнення-розведення світів – заявленої символістами парадигми універсуму. Те, що в силу різних причин обриває стосунки чоловіка й жінки у земному світі, долається у з’ясованні, де немає неможливого, бо стираються всі другорядні пережиття й лишається головне – випрозорені любов’ю душі.

Випадок “Блакитної троянди” складніший і, сказати б, чистіший водночас. На відміну од Руфіна й Прісцилли та Мавки і Лукаша, поетично мовлячи, долі Люби й Ореста стеляться паралельно, власне, тільки перетинаючись, причому перетинаючись фатально. Злитися водно вони можуть лише, і тут принциповий момент, не у смерті, а через смерть, у тому, іншому світі, брамою до якого вона є. Тому безпосереднішим автокорелятом постає модель стосунків Міріам та Месії з “Одержимої” – першої віршованої драми письменниці⁵¹⁵.

У віршованій драмі 1911 року “Трагедія серця” Олександр Олесь взаємини своїх героїв моделює з не меншими експресією та натхненням. Дослідники слушно вказують на біографічну підоснову твору, час написання якого припадає на розвій роману автора з поетесою Оленою Журливою. Прямо це відбилося й на сюжеті, де жадано-абсолютному єднанню Чоловіка з Дівчиною перешкоджає його “минуле” – дружина, до якої збереглося почуття “тихої поваги – любові” і малий син. Та справа, ясно, не у таких, подієво-образного

⁵¹⁵ Літературних відповідників розгорнутому сюжетові знайдеться достатньо. І на один з таких, сказати б, хрестоматійних вказує сама авторка. Ідеться про Шекспірову трагедію “Ромео і Джульєта”, з протагоністкою якої співвідносить себе Люба Гощинська. Поминаючи усі інші алюзії та паралелі, “розкидані” текстом, звернімо увагу на фінал драми, де герой гине від самохіть випитого смертельного трунку, приготованого аптекарем. У Лесі Українки він теж медичного походження і має назву “строфант” – це Орестові ліки небезпечної наркотичної дії. Саме їх, нагадаємо, поруч з іншою отрутою, цианістим калієм, записує серед радикальних засобів лікування “професор нової психіатрії” з “Міста смутку”. У тих же нотатках подається ще один, як підкреслено, давній спосіб “порятунку” – perforatio rectoris (прокол грудної клітки). Способом цим скористалася Джульєта, смертельно уразивши себе кинджалом коханого. Досить примітна, потрібно відзначити, і не раз практикована нашою письменницею гендерна інверсія, де призвідцею одчайдушної дії, тут провідником у з’ясованні, виступає жінка.

плану паралелях. Головне для митця, що працює з сенсами і символами, міра й переконливість універсалізації / обробки “матеріалу”, а не його походження / якість. Вочевидь і про це йшлося Курбасові у твердженні, що “символіка не в персонажах і не в зверхній дії, а в сьому, що між стрічками – в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор”⁵¹⁶.

Те, що “твориться” між персонажами “Трагедії серця”, навряд чи навіть побіжно означається назвою твору. Тут, як у найкращих своїх речах, письменник зумів піднятися над конкретикою моменту, важливого ситуативно, найперше для нього, але минушого з надчасової, надперсональної перспективи. Знайому кожному жагу радості, насолоди, щастя він підносить до рівня найвищого сенсу життя і, парадоксально, життям і обмежує, майже нівелює. “У всій моїй істоті, – зізнається Чоловік, – Одно бажання щастя, / Великого, безмежного, ясного, / Щоб після його / Уже не оставалось сили жити / І ні на що було”⁵¹⁷. Досить несподівана, як на знаного у товаристві епікурейця Олесь заява, хоч і проголошена вустами літературного персонажа. І тому пояснювати її біографічним чинником, то лише означити вихідну точку, власне, поштовх до руху, а не його причини, то більше, траєкторію.

Приватний випадок, зовсім, до речі, не винятковий, спонукав до роздумів, навіть осяянь, можливість яких визначала внутрішня конституція митця, включно зі світоглядом, психологією, стилістикою. Здається, він про це уже знав, здогадувався (що підтверджується і попередніми шуканнями), а от тільки тепер утямив з очевидністю. Щастя таки ілюзія, на осягнення якої людина покладає усі зусилля, що, однак, виявляються марними. Навіть найкоштовнішим – ціною доброхить пролитої крові – герої не можуть викупити у долі бодай окрушини. А все тому, що у цьому світі щастя, таке, якого шукають вони, неможливе. Це хіба мить, але й вона омана – квітка (один з улюблених символів Олесь), що розцвіла і зав’яла, бо у тім її приділення. Узяти ж омани за дійсність, за правду, як це не безполегшення роблять інші, тим, хто пізнав істинне, не дозволяє

⁵¹⁶ Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олесь... – С. 36.

⁵¹⁷ Олесь О. Трагедія серця // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. II. – С. 69.

пломінь, нею запалений. Є, проте, інші квіти (червоні троянди серця), істоти нетутешнього, нереального ґрунту, що ростуть і квітнуть завжди десь *там*, але не на землі. Намагання осмислити, точніше зарисувати цей дивний простір, чи таки позапростір, – ідейне осердя драми. (Паралелі поміж Олесевою “трояндою серця” та “блакитною трояндою” Лесі Українки, мабуть, показові не стільки структурно – витоками і концептуалізацією, як сенсово-емоційно – сприйняттям та увиразненням).

Як уже вказувалося, закохані синхронно, невпинним діалогом душ, виходять на відмову од існування заради вічного тривання, що уявляється “сном життя”. Тільки тоді, переконаний Чоловік: “І стане вічністю та мить, / Яку ми в льоті спиним” (такі “фавстівська тема”, уперше заявлена “Чарами ночі”, не втратила для автора свого актуального звучання). Він же й осягає спосіб “переходу” до жаданого простору і стану – випити “таємну росу забуття”, що зібрали у свої прозорі кухлики білі щойно розквітлі лілеї. Те, що чекає їх там, у з’ясуванні, піддається тільки поверховій дескрипції. “Нірвани, відпочинку, / Переживань минулого”, – намагається прояснити Дівчина свої жадання. Хоча жадання надто експресивне поняття на означення того, що вже не належить до реальності. Точніше буде називати це сподіваннями:

Хотілось би мені лежать
В якомусь забутті,
А сон чи шелест трав зелених
Нехай би все шумів
Недавно казку пережиту. [...]
А дотик кучерів твоїх
Чи крила вітру весняного
Нехай би гладили мене,
Мої уста і очі.
Твоя рука в моїй руці...
І спати б вічно так,
І вже прокинутись
Ніколи не хотіти⁵¹⁸.

Готовність Дівчини обірвати земні зв’язки не йде, однак, аж так далеко, аби прийняти забуття, що у тій же нірвані дорівнює повному,

⁵¹⁸ Там само. – С. 70.

себто позбавленому всього осяжного, заспокоєнню, згасанню, розчиненню у блаженстві абсолюту. Вона прагне лишитися з головним пережиттям свого Я – “казкою любові”, яка тривати може тільки у вічності, у реальності ж лише народитися. І тому буддійському “розчиненню” тут швидше відповідає гностично-християнське “злиття” – злиття душ закоханих у світлі Абсолюту.

Ситуація Чоловіка, уважно розглянута у цім ракурсі, постає не тільки значно складнішою, заплутанішою, а й безоглядно-похмурою. Настійливо декларовані нехоть і супротив реальності виявляються на ділі запереченням задля заперечення, без альтернативи, сподівань, надії. Це, так би мовити, чиста нівеляція, метафізика ніщо. Та цілковито згасити вітальність власного Я він поки що не в силі. Тому з такою болісною увагою прислухається до “фантазій” коханої, заохочує їх. Проте у почутому насамперед шукає підтверджень своїм думкам, своїм відчуттям. Ось як підхоплено і “розвинуто” щойно цитований монолог Дівчини:

Не треба прокидатись!
Бог зна, які б нові
Одкрились обрії перед очима,
Бог зна, куди
Не простяглись би руки.
Все мент, все мент, – не треба нам життя,
Коли ми кожну краплю крові
Вже через край ним напоїли.
Ах, щастя для душі
Таке ж важке, як горе:
Квітки в вінках щасливі розцвітають,
І хилять голови свої, і умирають⁵¹⁹.

Окрім відзначеного філософсько-емоційного рівня, позиція Чоловіка своєрідна ще й у гендерному полі. Маємо, на відміну од Лесі Українки, таки несвідому інверсію ролей, яку Олесь, знову ж несвідомо, застосовує і в деяких інших своїх драмах. Хрестоматійний, точніше зроблений таким патріархальною традицією, жіночий прагматизм, що проявляється у практичності, прив’язаності до біжучої реальності, імпульсивності, зокрема й у спробах позбутися цієї реальності, коли вона перестає задовольняти, тобто унеможлиблює

⁵¹⁹ Там само.

пристосування до неї – всі ці установки демонструє герой твору. Йому, по нетривалій надумі, достатньо пережитого, дочасного щастя; та й те, виявляється, заважке. І то важке настільки, що продовження у вічності вже видається не тільки і не стільки блаженством, як випробуванням і навіть стражданням.

Бажання смерті, уперше висловлене у формі звільнення задля переходу до іншого, вищого, у фіналі твору зводиться, маліє до банального звільнення задля забуття, тобто повного обнулення (навіть не збереження попереднього статусу). Залежність від минулого, якого так палко зрікалося до цього, виявилась майже непереборною. Приголомшений втратою білих лілей (а це ж тільки засіб переходу, а не те, омріяне, що перехід відкриває), Чоловік укидається не то у розпач і зневіру, ці стани у нього повсякчас, а в правдешню істерику. Спочатку він згадує про каяття, чим приголомшує вже Дівчину, накидаючи почуття провини і їй, а потім знаходить і “рішення” – теж для обох. А його егоїзм, чи сказати м’якше, зосередженість на собі, слідна й раніше, тепер виходить на яв цілковито: “Я жити більш не можу! / Я не хочу... / Я божеволію!.. [...] Я вічність мук переживаю в сю хвилину!..”⁵²⁰.

“Рятунок” від незборимої муки, що його знаходить герой, то, як зрозуміло, втеча у смерть. І втеча ця ганебна, бо смерть тут сама мета, образно кажучи, кінець подорожі, а не відправна точка, “брама” у те інше, справжнє. А коханій, яка прагне й уміє жити не тільки минулим чи теперішнім, та раптом зробилася тягарем і, дослівно, стоїть над ним докором, чоловік не годен навіть подарувати “звільнення” чи бодай дозволити розділити його з собою. Єдине, на що спромігся – порадити, що, власне, більше є наказом, піти й просити у людей убити її. Свою ж могилу, як запевняє, знайде собі сам. Дивно суголосні ці “порада” тим, які дають за схожих умов своїм зневаженим жінкам герої Лесі Українки – Дон Жуан (“Камінний господар”) чи Трістан (“Ізольда Білорука”). Вони, щоправда, на позір гуманніші, адже мають на увазі монастир. Але суттю своєю це ще більша ураза, ніж ганебна загибель, бо це зневага і сумнів у слабкій статі, її здатності свідомо обрати і свідомо прийняти смерть. Чернецтво ж постає її пом’якшеним варіантом / заміником, животінням на межі з каяттям і заспокоєнням, а головне, поступовим звиканням і підготовкою до переходу. Словом, якраз

⁵²⁰ Там само. – С. 77.

“жіночий” варіант на який проектується, скидається частина чоловічих комплексів.

Нічого зі сказаного обома митцями про силу жінок не бракує героїням розглянутих драм, що, ясна річ, не засвідчує їхньої вищості над чоловіками. (Хоча Олесева Дівчина, вражена поведінкою коханого, його справжнім обличчям, і повторює раз у раз на всі подані репліки: “Горе, Горе...”). Та й не задля доведення або спростування чийогось статусу пишуться такі твори. Домежно оголюючи підвалини буття, розкриваючи хистке й неоднозначне у ній становище людини, автори “замикають” дійство поміж головними його, буття, полюсами – життям і смертю. Провідником же між ними чи наповненням (мабуть, помилкою було б говорити про “сенс”) слугує, як не дивно, страждання.

Подив викликає позиція Олеся, героям якого, з “Танцю життя”, Батько задля розради, а, радше, несхибним дороговказом, лишає книгу, що з неї цитує Перший брат: “Страждання – се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чиє щастя згоріло в стражданні”⁵²¹. Креативну силу вказаного стану (обираємо саме цю дефініцію), бо позитивне його значення визнати письменнику-життєлюбу було украй важко, підкреслено у діалозі персонажів-антагоністів. Обговорюється майбуття ще ненародженої дитини, доля якої, відповідно тому, калікою вона з’явиться на світ чи ні, матиме два нерівноцінні розв’язки: щасливий і нещасний. Та не все так однозначно, як то видається на перший погляд.

Менше страждати, і це не тільки парафраза Шопенгавра, а й увіч авторський досвід, то, звісно, прожити легше, спокійніше. Та чи можна вважати таке життя повним, глибоким, а тим паче, справжнім? Свою позицію Перший брат увиразнює вагомим, бо опертим на власний досвід, порівнянням: “Він страждав би менше нас, і в своїм стражданні він ніколи так високо не зміг би піднятися”. Про це ж і у “вітальному” тості Третього брата, здійсненому за немовля: “Вип’ємо за горбаня, за брата! Він не покинув нас, він прийшов поділити наше горе!”⁵²². Зрештою, підтвердження сказаному, хоч і від супротивного, дає і непримиренний Другий брат. Його мізантропічний поділ людей на дві категорії, оформлений у цілу теорію, корінням сягає все тієї

⁵²¹ Олесь О. Танець життя... – С. 110.

⁵²² Там само. – С. 113.

ж буттєвої практики пошуку щастя й уникання / втечі від мук. Проголошене ним “вітальне” слово новонародженому, лунає не побажанням, тим паче не засторогою. То швидше жага розвінчати ілюзії “доброго світу”, де кожне створіння, навіть упосліджене й слабке, знайде своє непримітне місце, отримає своє маленьке право на щастя. “Що єсть життя? – питання, яке герой, принаймні для однієї з категорій людей, вважає вирішеним. – Карнавал! Найбільший успіх мають на ньому блазні! Що єсть життя? Агонія! Тут блазні були б потрібні, але їх власні вуха ховають кривляння, а жарти їх гинуть в хрипінні! (Пауза). Я п’ю за Хама! Великого, вічного, дужого! Він найсильніший! Хто зрозумів життя і стис його в своїх руках? Він, ситий, глухий і жорстокий!”. Алюзії на Шекспірову метафору “світу-театру” у цім програмовім монолозі (найбільшому, до речі, обсягом) приховано апелюють до іншої, не менш місткої, української, фольклорного походження, метафори “світу Божого базару”. Успішний / щасливий на ньому той, хто уміє зважувати й обирати, що і є запорукою вдалого торгу. “Він, – продовжує свої роздуми про крамаря-переможця Другий брат, – найкраще зрозумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло. Невеликі крила у Хама, але вони не зрадять йому, не впаде він і не розіб’ється. (Пауза). Коли думки спалять наш мозок, і муки розірвуть серце, і ми, каліки, дотліватимем в могилі, Хам останеться на землі і, здоровий, продовжить життя! І знову в його дітях загоряться думки і запалять мозок. І знову заб’ються серця в муках і агонії. За Хама (П’є)”⁵²³.

Сенс піднятого тосту, попри свою прямоту, сягає куди глибше, хай злісного, але визнання чистої вітальності, тілесності. Окрім усього, більш приховано, аніж явно, їй протиставлено (чи її доповнено) можливістю духу – цілком наскрізною проблемою онтології. «Хто не вважав би, бачачи нас складеними з ума і тіла, – міркує Паскаль, – що ця суміш легко осягненна для нас? А проте це річ, яку ми осягаємо найменше; людина для себе самої найдивовижніший предмет у природі, бо, не в змозі пізнати, що таке тіло, ще менше – що таке ум, а менше, ніж будь-що – у який спосіб тіло може бути поєднане з умом. Це вершина її труднощів і, тим не менш, то її власна істота: “Спосіб, яким єднається тіло з духом, неосягнений для людини, хоча саме цим єднанням і є людина”»

⁵²³ Там само. – С. 114.

(прикінцева цитата належить Аврелію Августину – Р. С.)⁵²⁴. Як і Леся Українка, Олесь виходить на цю дилему радше стихійно і, на відміну од колеги, так само стихійно ставить її у центрі кількох своїх драм. Багато у чому близьким є і шлях, яким рушили обоє письменників, шукаючи пояснень (хоч і без академічних претензій на вичерпність) чи не найбільшої таїни людської екзистенції. Примітно й те, що спільно, навіть у хронологічному вимірі, до пошуків було долучено, здавалося б, мало відповідний завданню матеріал – фольклор.

3.3. Етнічно-стихійне і/як модерно-культурне: “Лісова пісня” – “Над Дніпром” (“Весняна казка”) / “Ніч на полонині”

З багатющої скарбниці народної творчості користало не одне покоління українських митців. І кожна епоха знаходила свої, відповідні нагальним культурним запитам, зразки. Не стала винятком і доба раннього модернізму, вершинні твори якого “проростали” з двох головних коренів: національної традиції та європейського канону. І тут генерація дітей мала особливі, відмінні од батьківських пріоритети як у доборі, так і потрактуванні матеріалу. Ілюструвати це можна принагідним пасажем з листа молоді Лесі Українки дядькові у Болгарію: «Я таки не можу не дивитись на народну поезію “літературним” поглядом і, може, через те я так люблю наші ліричні пісні. [...] Мені завжди здається, що коли де можна добачити вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та в коломийках (не знаю, як іще зветься такий род поезії народної), ніж в баладах та піснях історичних»⁵²⁵. Мабуть, це не були прямі аспірації у бік відомої праці М. Драгоманова та В. Антоновича “Исторические песни малорусского народа” (1874), де також робилися поважні спроби науково-методологічного “насвітлення національної вдачі”. Ішлося передусім не так про альтернативний, як ще один спосіб освоєння фактажу задля відкриття й пізнання

⁵²⁴ Паскаль Б. Думки... – С. 79.

⁵²⁵ Українка Леся. Лист М. Драгоманову від 02.I.1892 // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12... – Т. X. – С. 125–126.

сутностей, мало чи й зовсім невимірних інструментарієм позитивного знання.

Навряд чи Драгоманов з його орієнтацією на ліберальну літературу російського “шістдесятництва” й знаним скепсисом щодо можливостей красного письменства у нові часи поважно поставився до ідей небоги (творчість якої так само не схильний був переоцінювати). Така позиція “старших”, коли вже вдатися до узагальнень, не виглядає ані менторською, ані тим паче деструктивною. Їхнє розуміння потенціалу фольклорних джерел склалося й значною мірою перебувало під впливом народницької платформи у її прагматичних націєтворчих основах. У мистецтві слова це, як правило, знаходило вихід і вияв через сюжетно-подієву інтерпретацію і/або контекстуально-історичну, тобто площинну адаптацію готового матеріалу. Те, що цей “інертний” пласт надавався до розробки углиб – контамінації, універсалізації, інтертекстуалізації, словом, до просторового оживлення, одуховлення, належало довести молодшому поколінню.

У загальному плані відбувалися, мабуть-таки, закономірні еволюційні зміни свідомості й мислення (хоча попередникам вони мали б видаватися революційними): доповнення, употужнення вже наявного дискурсивного – інтуїтивного. Стихія народної душі, кажучи поетично, ставала не тільки в обороні свого світу, його творців / мешканців, а й не меншою потугою для пізнання, освоєння і розширення світу взагалі. “Ким є людина?” – запитував Гайдеггер. І сам же відповідав: “Тим, хто повинен засвідчити, ким він є. Засвідчити – означає показати, але і поручитися за нього. Людина є тим, ким вона є, але саме тоді, коли свідчить про власне існування. Свідчення не є додатковим чи побічним проявом людської природи – воно співтворить саме існування людини. Про що ж повинна свідчити людина?” – і це друге, з черги найважливіших, питання. І відповідь на нього така: “Про свою належність до Землі. Вона полягає в тому, що людина у всьому є спадкоємцем і учнем”⁵²⁶. Удячним “спадкоємцем” і талановитим “учнем”, слід вказати щодо молодих українських митців. Родове надбання не залягло у них мертвим вантажем давніх, а тому і непотрібних “свідчень”. Навпаки, цей досвід виявився не колишнім, а універсальним, дієвим. Він став безцінним у самоідентифікації, самоустійненні, а ще – у співтворенні, утриваленні існування.

⁵²⁶ Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії... – С. 199–200.

Модерна свідомість, може, дещо й несподівано, відкрила канали “чистого” світоосягнення, безпосереднього зв’язку істоти і космосу, суб’єкта і буття, людини і Землі. В Україні, як, власне і деінде, першими у цьому напрямі рушили символісти. З відчутною недовірою, навіть скептично та загалом посутньо щодо філософських складників творчої платформи цей напрям характеризувала Л. Старицька-Черняхівська. В огляді вітчизняної драматургії за чверть століття (до 1907 р.) колишня стихійна новаторка, а тепер переконана традиціоналістка писала: «Сфера сучасного символізму – сфера різноманітних моментів життя особистого людського “я”, визволеного й незалежного од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя, з’єднаних лише з життям природи»⁵²⁷. Скепсис авторки великою мірою опирався на відсутність у рідній літературі переконливих зразків, осягнутих через заявлені художні практики. Але вже за чотири роки після оприлюднення цитованої праці з’являються твори, існування яких спростує і найменші сумніви щодо спроможності, як дехто уважав, штучно прищепленої на українському ґрунті модерні. Ідеться про драми Лесі Українки “Лісова пісня” та О. Олеся “Над Дніпром” (“Весняна казка”) і повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”⁵²⁸.

Сама Леся Українка перелічені твори уважала прикметним “з’явищем” національної літератури. «Казала, – як згадував К. Квітка, – що якась невидима струя пронеслася по укр[аїнських] письменниках. “Може ще хто подумає, що я написала “Л[ісову] пісню” після прочитання сих речей, щоб доказати, що й я так можу»⁵²⁹. Остання заувага то, звичайно, жарт. А от художню тенденцію, до якої органічно вписується ще й завершена перед трьома роками повість О. Кобилянської “У неділю рано зілля копала”, відзначено не випадково.

Відгук на драму “Над Дніпром” належить до чи не найрозлогіших з-поміж усіх, що даються названим у цитованій праці творам

⁵²⁷ Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру... – С. 726.

⁵²⁸ Твір М. Коцюбинського у цьому ряді й доречний, і дещо окремішній водночас. Зрозуміло, що від двох попередніх він вирізняється жанрово і стилістично. Поетика повісті таки увіч не символістська. Однак загальніше беручи, сказати б, філософськи, “Тіні забутих предків” представляють – культурно, світоглядно, ментально – той же пласт модерного українського мистецтва, що й названі драми. Порівняльне прочитання “Лісової пісні” та “Тіней...” Див.: Романов С. Шлях у вічність. Леся Українка і Михайло Коцюбинський // Літ. Україна. – 2013. – 25 лип. – С. 1; 4–5.

⁵²⁹ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 294.

інших письменників. «Найбільше Лесі сподобалась, – свідчить автор спогадів, – “Весняна казка” [...]. Сю річ вважала шедевром Олесь. Те, що з’являлося потім, часом називала “граціозна” або “миленька річ”, а часом, як не була одобрена, не говорила нічого. Але видно було, що драматичні етюди остатні Олесь не дуже їй подобались, особливо ті, що писані не то недбалим віршем, не то зманірованою прозою. Сеї форми Леся взагалі не любила»⁵³⁰. Таке пильне і підкреслено критичне ставлення засвідчувало винятковий, не тільки професійний, а й особистий інтерес до митця, увагу на рівні суб’єктивно-індивідуальному – психологічному, духовному. Так було з Коцюбинським, Стефаником, Кобилянською, Винниченком, Кримським, словом, з усіма знаковими постатями покоління.

Олесь же, як і двоє останніх з переліченого ряду, викликав і захват / схвалення, і, мабуть, рівною мірою знічення / розчарування. А негачія завжди ставала вислідом несправджених надій, відчуттям, що автор у тій чи тій речі не дав того, що міг, мусив дати. Виявився, тут уживалося специфічного вислову, “нижче свого твору”. Таке “упереджене зацікавлення” маємо у випадку “Над Дніпром”. Як пише Квітка «вона (дружина – Р. С.) дуже була недовгодована, що ся річ зіпсована закінченням, яке дуже розхолоджує читача і ображає романтизм, бо автор неначе перепрошує публіку або запевняє її, що сам не марновірний. Збиралася навіть написати Олесеві пораду, щоб викинув сей кінець в другому виданні. Але ся думка потім була виложена Русовою в “К[иевской] мысли”, і Леся надіялася, що Олесь послухає сього. Коли ж оказалось, що і в другім виданні зостався кінець, вона була така невітшена, як коли б який видавець зіпсував їй її власний твір»⁵³¹. Щира радість за успіх колеги, як було з “Тінями забутих предків”, і переживання, знову ж як “своєї”, невдачі – це побачили щойно – притаманна і, справді, рідкісна у творчому середовищі форма реакції на зроблене іншими.

Суть претензій до розв’язки Олесевої драми набагато глибша за (як іноді видається) ситуативну заувагу щодо композиційної “недовгодованості” твору. Це швидше стосуватиметься, скажімо, роздумів над доречністю епілогу до своєї “Кассандри”. Там він дійсно справляє враження другого, можливо, і зайвого фіналу, що його авторка

⁵³⁰ Там само.

⁵³¹ Там само.

так і не надумалася зняти. Ситуація з “Над Дніпром” наводить більше аналогій до “Андрія Лаговського” (1905), роману Кримського, який, попри очевидні переваги, мав, на думку Лесі Українки, неприпустиму ваду. Полягала вона у все тій же фатальній невідповідності задуму, перенесеного у художній простір дійства, особливостям реалізації задуманого, проявлених авторською позицією⁵³².

Обом письменникам закидалося, по суті, одне – зумисна відстороненість, відчуженість од власного тексту, взята вихідним положенням саморуху. І витоків явища шукалося у психотипі творчої особистості. Детальнішим є розбір “Андрія Лаговського”, якого просив сам автор і яким, це теж цікаво, виявився заскочений, навіть ображений. До іншого ж колеги Леся Українка на власну руч із побажаннями-порадами звертатися, що знаємо, не стала. Але суть претензій можна з’ясувати і опосередковано. Драматург, а в іншому випадку романіст, спромігшись на незвичне, нетипове, відверте, потім, наче опам’ятавшись, береться, і то згори невдало, ретушувати написане. Перед ким він маскується чи виправдовується – читачем? собою? – навіщо таке робить і наскільки усвідомлено? – це, зрештою, питання другорядні.

Другорядні порівняно з тим, якої шкоди завдається самому творінню, а отже, бо це взаємопов’язано, власній свідомості й репутації. Кримський, як перед ним і Франко у “Зів’ялому листі”, удався до обхідного маневру, супроводивши свою книгу передмовою-містифікацією. Олесь же, і це особливо і прикро відчувається у найтоншому, найскладнішому жанрі драми, “працює” у самій просторіні художнього дійства, корегуючи, а насправді деформуючи його. І не в бажанні уникнути підозр у “марновірстві”, як був записав за дружиною К. Квітка, справа. Готовність автора прийняти художню реальність, навіть куди більше, поставити її над реальністю життєвою – ось що важить. Як каже “У пущі” Річард Айрон: “Хай згине світ, а хист хай буде”. І “прийняття” це є одним із засадничих принципів модернізму, вже й у ті часи звульгаризований псевдоафоризмом “мистецтва для мистецтва”. На ділі ж такий підхід зовсім

⁵³² Детальніше це питання, та ще й у контексті особистих і творчих стосунків Лесі Українки та А. Кримського, вже розглядалося. Див.: Романов С. Універсальна особистість у модерний час: досвід співпраці й порозуміння (Леся Українка – Агатангел Кримський) // Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах: зб. наук. пр. – К.: б.в., 2011. – С. 204–229.

не передбачав легковажної забавки, порожньої гри заради гри. Навпаки, тут речі надповажні: спроможність творити / розширювати реальність, а отже, відповідати за творене.

Так само впливовою константою є і специфіка, в усій синергії формозмісту, матеріалу, який увіч залягає у міфологічній просторіні. Саме міф, узятий як універсальне знання й одвічна істина, виступив одним із системотвірних чинників модерної поетики. І однаково значущою його роль у процесах вироблення / оновлення художньо-філософського наративу та у способах інтерпретації / реінтерпретації культури. Тому і стало можливим розрізнення митців ще й за наявністю і/та оригінальністю авторського міфу, а отже, міфосвіту. Очевидно, як переконливо показали сучасні науковці (Я. Поліщук, Л. Скупейко та ін.) до таких належить авторка “Лісової пісні”, але з не меншою очевидністю, попри нечисленні спроби довести зворотне, не належить автор “Над Дніпром” та “Ночі на полонині”.

Проблеми на визначальному рівні мистецького самоусвідомлення, як це було показано вище, у підрозділі, присвяченому ліричним авторефлексіям лишившись не подоланими, проявилися і в драматургії Олеся. Як і в поезії, він переважно силкується контролювати творчий процес, підкорити стихію, а не підкоритися їй. І все через той самий страх опинитися наодинці зі словом. Набагато простіше і безпечніше стати віч на віч з читачем. А за таких умов стати вдається не на прою, навіть не на розмову, а тільки на забаву: аудиторію мусово розважати, тішити, тобто загравати з нею, а це означає перебувати на одному рівні. Звідси й доконечна потреба підкреслювати умовність дійства, його заданість, неймовірність. І тому воно може бути цілком переконливим, майстерним, барвистим, але, і це “але” фатальне, необов’язковим.

Корінням звідси й повна безпорадність письменника в роботі з епічним, сюжетно-подієвим матеріалом. Якої б консистенції і конденсації не був цей “матеріал”, історичний, як у думі-п’єсі “Хвесько Андібєр”, чи міфологічний, як у розпочатій віршованій драмі “Маскарад”, скрізь на автора чекала поразка. “Розпад” паралельно запускався і на ідейно-тематичному, проблемному, і на формальному рівнях навіть не тексту – самого письма. Тому й полишено у кількох сценах працю над “своїм”, після Лесі Українки і, вочевидь, під її впливом задуманим, “Дон Жуаном” (згаданий “Маскарад”). А який міг би вийти діалог чоловічого і жіночого голосів!..

“Талант зображає частини, геній – життя в цілому, – розвивав концепцію двох іпостасей самовияву митця Жан-Поль. – Лише зовнішню форму поет творить миттєвою напругою всього свого ества, але дух і матеріал він носить у собі півжиття, і в ньому або кожна думка – поезія, або взагалі жодна. Цей світовий дух генія, як будь-який дух, одуховлює всі частини творіння, але не перебуває у жодній окремо взятій. *Навіть поваб форми може ставати непотрібним завдяки горньому духу*” (курсив мій – Р. С.)⁵³³. Виокремлене переконання Олесь щиро поділяв; і сентенціями на кшталт “я завжди думав, що форма для змісту, а не зміст для форми”⁵³⁴, оперував вельми вправно. І коли об’єктивно зважити його здобутки у царині жанру та поетики, то новаторського чи посправжнього оригінального там знайдеться-таки небагато. Переважають адаптації (чи “переспіви”), щоправда вершинних західних (Ібсен, Метерлінк, Гауптман) та вітчизняних (Франко, Леся Українка) зразків.

Таку свою “наскрізну” роздвоєність Олесь, видимо, почував, але якось зарадити цьому брався лише на другорядному тут рівні художньої методології. Тому і улюбленим жанром обрав етюд – як щось доривче, експериментальне, принагідне. Звідси й неустійненість авторських означень, варіативність чи подвійність заголовків. Дискутований твір, зокрема, oprіч двох згаданих, мав і третю назву – «“Сон над Дніпром”. Лібретто для опери». До слова, М. Грушевський тільки так цю річ і поймає. Згодом це незвичне навіть для Олесья дефінітивне окреслення прикладеться ним до ще одного драматичного зразка – “Влада за кордоном”.

У своїх специфічних жанрових шуканнях письменник був цілком серйозним. Він не просто називав, а визначався; і повсякчас робив це, наче той вічний учень, на рівні структури. Так і в інтерв’ю, записаному менш як за два роки до смерті, визнаючи своїми “найбільш вдалим речами” “По дорозі в Казку” й “Над Дніпром”, акцентує як перевагу їхні “план і будову”. Та ще й дивується, що у другому творі цього ніхто не помітив⁵³⁵. І заувага С. Русової, про яку напевно знав, у розрахунок не бралася.

⁵³³ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики... – С. 93–94.

⁵³⁴ Олесь О. Лист П. Стебницькому [після 1907] // “Поет з душею вогняною”... – С. 160.

⁵³⁵ Останнє інтерв’ю Олександра Олесья... – С. 174.

Мабуть, умовчання поширилося б і на суголосну, до висловленої публічно Русовою, думки Лесі Українки, про існування якої Олесь, швидше усього, знати не міг. Зрозуміло, що його потішили б компліментарні оцінки іменитої колеги, які дійсно легко взяти порівнянням, у сенсі урівняння – відповідності й співмірності – їхніх художніх систем. І справді, якщо дивитися загально, то обоє митців ніби рухаються у єдиному фарватері, працюють з готовими матеріалом і формою. Це так і не так водночас. Адже різниться головне – внутрішня настанова. У першому, полегшеному варіанті, вона відрухова. І тому маємо до діла з *обробкою, адаптацією*, де і зміст, і форма лишаються переважно традиційними, тобто неоригінальними, застиглими. І настанова свідомо, коли єдино важить *переосмислення, засвоєння*, що перетоплюють відоме у нове – живе і самобутнє. Знову згадуються слова співця-Антея, звернені до ідеального учня: “кожда мертва форма, / яку я викладаю перед ним, / присвоївшись йому, вмить оживає, / і геній молодий в прадавній формі / шумує та іскриться самоцвітом, / як молоде вино в старім кришталі”⁵³⁶. Доповнити і певною мірою розширити це твердження можна, zarazом повернувши розмову з метафорично-образного на дескриптивний рівень, міркуваннями Т. С. Еліота. У відомій свого часу праці “Музика поезії” він опонує поширеній на тоді тезі літературного еволюціонізму, за якою в поточній реальності важить тільки нове, тоді як актуальність колишнього переважно відходить до архіву. Насправді ж це не так, бо “тенденція повернення до традиційних форм є сталою, як сталою є потреба приспіву або хору у популярній пісні. Певні форми, звичайно, найкраще підходять до певних мов, як і до певних історичних періодів”. Прикладом і одиницею виміру автор бере поетичну строфу, яка так само “має тенденцію зрештою застигати на рівні того часу, в якому вона досягла своєї довершеності [...]. Як вияв ментальності минулих поколінь вона швидко втрачає зв’язок з повсякденною мовою, що невпинно змінюється: дискредитується літераторами, котрі, не маючи хисту творити власні зразки, вливають свої розріджені почуття в готові форми, сподіваючись, що вони там затверднуть. У досконалому сонеті нас захоплює не стільки авторове вміння пристосуватися до зразка, скільки вміння й сила, з якими він примушує зразок

⁵³⁶ Українка Лесья. Оргія... – С. 166.

пристосуватися до його власних потреб. Без такої узгодженості, зумовленої обставинами та індивідуальним хистом, усе інше буде в кращому разі тільки віртуозністю”⁵³⁷.

Вихідні позиції Олесея не такі безнадійні, як то окреслює Еліот в іронічних пасажах про графоманів. Навпаки, український поет від початку вирізнявся тонкою, багато нюансованою чуттєвістю, генерованою живим кордоцентричним етосом. Але цій широті, нестримності, буянню національної душі необхідно було дати раду і ладу. Інакше “повінь” затоплювала увесь простір тексту, покривала не тільки контури реальності, але й межі здорового глузду, належні міру, такт, гармонію врешті-решт. Стихійність безберегового ліризму, його емоційно-сенсова сваволя до упокорення надається волею форми – її вектором, осяжністю, структурою. Тут не мусить ітися навіть про “упокорення”, доречніше казати про скерування, огранку, конденсацію. Зібрана таким чином енергія єдиного потоку забезпечить куди цілеспрямованіший, відчутніший результат. Можливо, і то швидше усього, він не буде таким разючо ефектним, але у будь-якій перспективі (від художньої до темпоральної) безсумнівно ефективнішим.

Свідченням сказаному – творчий шлях Лесі Українки у перебігу і зміні його учнівського (дехто з дослідників бачить ще й тут ступеневість) та зрілого етапів. Здатність відчувати ідеал, повною мірою властива і її колезі, на відміну од нього, знаходила органічний розвій (і бажанням, і ресурсами) бути відповідним цьому ідеалу. Від осягнення до якомога повнішого, переконливішого вираження.

Коли задіяти класичну в методології концепцію художнього, то техніка (“віртуозність”, мовляв Еліот) виявиться тільки складником, важливою, та не єдиною спромогою. Так, словом можна “гратися” – захоплено, успішно і навіть довго. Завдання, що ставляться у слові, у ньому і ним же вирішуються. Та це не рух ні у висхідному напрямі, ні у зворотному. Це кружляння. Олесь, як знаємо, робив одчайдушні (однак явно недостатні) зусилля виборсатися з кола. І успішні спроби, яких було не так і мало, – це справжня література. Тут є рішення за допомогою слова – множинність сенсів, оригінальність образів, переконливість пафосу. Натомість украй рідко письменникові щастило на “прориви”. Адже тільки вихід за зовнішні периметри,

⁵³⁷ Еліот Т. С. Музыка поезії. – [пер. з англ. М. Рябчук та О. Лишега] // Слово. Знак. Дискурс... – С. 80.

оболонки зримого, перебування “потойбіч” слова відкривають по-філософському незглибимі простори сутностей, істинність ідеалу і найголовніше – покликання духу, спроможного осягнути буття.

Здатність до цього, мало чи й геть неусвідомлену, а все ж націленість на “справжнє” і розгледіла у своєму колезі Леся Українка. Тому й смутилася його тупцюванням на місці, коли після 1911 року з’являлися переважно “граціозні” або “миленькі” твори. Називаючи “Весняну казку” “шедевром Олесея” (слід підкреслити не шедевром узагалі, а вершиною конкретного письменника), вона, вочевидь, сподівалася окреслити тенденцію, а не доривче явище. Звідси і розбіжності з думками загалу, і автопорівняння. «Находила, – запевняв Квітка, – що критика і громада несправедливо віднесли до сеї речі. Прочитала сю річ скоро після того, як написала “Л[ісову] пісню”, і казала, що Олесь її упередив і що враження “Л[ісової] пісні” буде значно ослаблене»⁵³⁸.

Безпосередньо-компліментарні зіставлення “шедевр Олесея” зі своїм та “шедевром Коцюбинського” просто не могли не викликати реакції критиків наступної доби. Зокрема і найперше будівничих нового національного канону – неокласиків. Діставши інформацію з праці М. Драй-Хмари (джерелом якого був сам чоловік письменниці), М. Зеров визнав за потрібне відновити рівновагу. «По справедливості треба сказати, – пише він, – що Леся Українка з своєю драматичною казкою, заснованою на багатолітнім вдумуванні етнографа в міфологію та життєвий обряд Волинського Полісся, і Коцюбинський з своїм естетичним інтересом до цікавого й архаїчного краю, інтересом, що приводить його до пильних студій над етнографічними джерелами, без порівняння вище стоять від театрального-оперного, трохи бутафорського романтизму Олесея, – того романтизму, якого досить було у рядового українського інтелігента і який живився (на це вказував А. В. Ніковський) “Гетьманом Дорошенком” та іншими історичними п’єсами на сцені українського театру»⁵³⁹. Суворість цього і подібних “присудів” важко зрозуміти без урахування настанови покоління 1920–1930-х рр. на об’єктивну ієрархізацію національного письменства у категоріях новаторського / модерного. Відтак поступальність часто підпорядковувалася

⁵³⁸ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 294.

⁵³⁹ Зеров М. Поезія Олесея і спроба нового її трактування... – С. 541.

оригінальності, зокрема тому ж новаторству, але виразно слідному лише в контекстах своєї доби.

Значимість для Олеся тогочасної української драматургії, а передусім театру корифеїв і його послідовників, заперечити важко. Але не менш очевидна і принагідність, другорядність цього впливу. Приміром, долучення в контексти “Над Дніпром” надпопулярної і надактуальної у першій половині 1910-х рр. історичної трагедії Л. Старицької-Черняхівської “Гетьман Дорошенко” не видається достатньо переконливим. І то не через критичні відгуки митця на тогочасний театральний мейнстрім⁵⁴⁰. Достатньо більш-менш прискіпливого погляду на ці дві драми, як і взагалі на творчість їхніх авторів, аби переконатися, що ідеться про цілком відмінні, навіть протилежні художні підходи.

Вплив корифеїв, коли вже застосувати категорію “впливу”, був тільки рівневим, а не структурним, себто не торкався світоглядних, ідейно-філософських та стилетвірних основ. Сюжетна лінія Дніпра-козака (якої найперше стосуються претензії Зерова) у дискутованій драмі місцем та роллю упродовж дійства, як і способом розгортання, слугує переконливим доведенням цьому. Тому ближчою до істини у своїх, мабуть, завищених, оцінках була все ж Леся Українка. “Взагалі вважала сю річ, – свідчить Квітка, – за одну з найважливіших появ української літератури за весь час її існування. Але Леся була певна, що романтизм іще вернеться як поважний напрям, і тоді, принаймні ся річ, займе таке місце в увазі нашої громади, яке їй по праву належить”. А от далі автор спогадів подав, а потім чомусь закреслив пряме висловлювання дружини, яке є необхідність відновити. Отже: «говорила: “Шкода, що ся річ не з’явилася в той ранній час нашої літератури, коли громада лучче цінила і розуміла романтизм чи була більш романтично настроєна – тоді б ся річ рознеслася

⁵⁴⁰ Звичаєм того часу (відсутність умов, можливостей і традиції публічної полеміки) критичні зауваги щодо поточного стану справ у національній культурі висловлювались здебільшого приватно. Ось один із відповідних темі пасажів з листа Олеся Стебницькому: «Чи не помічаєте Ви, Петре Януаровичу, що в нашій пресі завелось щось дуже погане, брехливе і некорисне для нас. Взяти один театр Садовського і рецензії на вистави. П’еса невеликої художньої вартості, грають більшість препаскудно (замість Донни Анни бачите стару знайому Приську Московку із “По ревізії”), а “Рада” пише про історичний “здвиг”, про нову епоху. Виставляють надзвичайно слабу драму Л. М. Старицької, публіка регоче, називає її “Натусем” Винниченка, а в “Раді” пишуть, що такого-то числа відбулись закладини нової драми, майбутньої драми в театрі Садовського» // *Олесь О.* Лист П. Стебницькому [1912] // “Поет з душею вогняною”... – С. 158–159.

по Україні, її б переписували по звичаях того часу – але тоді був романтичний настрій, а не було такого таланту”»⁵⁴¹.

Апеляції до епохи романтизму, з якого і вийшло більшість українських модерністів порубіжжя, не випадкові бодай уже цим. Не випадкове й означення, яке приклала Леся Українка до колег по стилю – “новоромантики”. Олесь же, і в цім його своєрідність і проблема як митця водночас, одірватися стартового майданчика остаточно так і не зміг. Гравітаційне поле знаного і звичного розмикалося лише там, де творча особистість наважувалася бути собою. Але цього, як вже доводилося вище, було замало – потрібен рух уперед. Рух, що у випадку автора відбувався доривчо, часто неусвідомлено, а тому й звівся на манівці. В одному з епізодів спогадів К. Квітка, за словами дружини, навіть хронологічно точно “прив’язує” драму (і драматурга, звісно, теж) до органічного середовища: “Тут була нестрійність, властива романтизму [18]30-х років, розмаїті елементи лірики і гумору”⁵⁴². Саме генеральною лінією романтизм / модернізм (і визначеними нею побічними) постають для адекватного прочитання вершинні твори обох письменників. На жаль, говорити про рівноцінне чи бодай, як у попередніх підрозділах, паритетне їхнє зіставлення не випадає. І то так само через головне: цілісність / довершеність та дискретність / суперечливість художнього світу.

Мабуть, і не підозрюючи, Леся Українка своїми оцінками найвідомішої драми Олесья окреслила чи навіть задала цілу літературно-критичну парадигму, з якою підходять до його спадщини наступники. Від неокласиків і, фактично, до сьогодення “співця журби і радості” сприймають або не сприймають у якихось певних його звершеннях чи прорахунках. Бо на правду важко вести мову про цілісність, співмірність його доробку. Так і “Весняна казка”, що викликає як захват, так і зауваги. Розуміння фіналу (як очевидної аберації) уже згадувалося. Можна придивитись і до “компліментарної” частини відгуку, де також слідна, сказати б, критична парцеляція. У драмі, пише Квітка, дружина “знайшла незвичайну глибину романтизму і творчість, впливаючу з оригінального джерела, незвичайну оригінальність форми деяких місць; особливо

⁵⁴¹ Квітка К. На роковини смерті Лесі... – С. 294.

⁵⁴² Там само.

їй подобалась друга частина (в обох випадках курсив мій – Р. С.), сцена наймання русалки у мамки, прихід селян тощо”⁵⁴³. Виокремлені фрагменти, здається, достатньо промовисті, аби вимагати спеціального коментаря.

Натомість уваги, і то прискіпливої, потребує з такою нищівною безоглядністю трактоване закінчення драми. У ній своєрідний ключ, і це письменниця відчувала, до усієї художньої структури – стилетвірної, психологічно-образної, поетикальної. І справа, згадуючи її слова, навіть не в “розхолодженні” читача / глядача або “образі” романтизму. Питання слід ставити ширше, як “образу” самого мистецтва – його духу й призначення.

Руйнування ілюзії художнього дійства, з такою майстерністю і поетичністю закросеного, загалом умотивоване його логікою, точніше сюжетом, – зав’язкою і розв’язкою. Герой засинає, переживає, власне, зазнає у стані несвідомості (це важливо!) певних пертурбацій, потім прокидається, аби пересвідчитись, що нічого насправді не трапилось. І у цій перерваній, а потім владно відновленій лінійності нетипова для Олеся послідовність, структурна й змістова завершеність оповіді.

Перехід з одного “світу” до іншого оформлено і мовними партіями персонажів. Легка, барвиста, милозвучна поліфонія слова враз змінюється тягучою, заземленою, зовсім селянською говіркою. “Се сон? Мара? О Боже мій! / Що в голові, в душі моїй?! / Марино, Марино, ти тут чи втекла?”⁵⁴⁴ – і це останній монолог протагоніста; так він “прощається” з глядачем. А закріплює враження реальності, тим самим завершуючи твір, повідомлення (монологом чи бодай виступом це назвати складно) дружини, що нікуди не втікала: коня запряжено, на Дніпрі скресла крига, можна рушати додому. Інформація і для героя, і для театральної аудиторії: виставу скінчено, пора з/а/биратися.

Дійсність владно повернула свої права – і то не зараз, коли згасли софіти, спалахнуло світло у залі, заворушилася публіка. Це сталося ще на кону, де усіх “м’яко” повернули до звичайного. Власне, це “звичайно” з’єдналося композиційне кільце. Дія замкнулася у той простір, звідки почалася. Вранці Андрій і Марина усе на тім же місці, де через невігоди шляху розпрягли коня, зупинившись на

⁵⁴³ Там само.

⁵⁴⁴ *Олеся О. Над Дніпром // О. Олеся. Тв.: у 2-х т... – Т. II. – С. 64.*

ночівлю. Автор одразу, першим актом, та що там, епіграфом чи навіть остаточно утвердженою назвою, таки топографічно конкретне прозаїчне “Над Дніпром”, а не “Весняна казка”, попереджав з чим матимуть до діла глядачі.

Мотто до твору – то і документальне оприсутнення, майже класицистичне, часу, місця та дії, і розкриття джерельної бази, і фактологічне підтвердження, а zarazом і розвінчання дійства, підкреслення його заданості. “Язичеські звичаї” – саме так через виокремлення і подано інформацію часопису “Рада” з рубрики “Хроніка”, що теж обумовлено. «Ранком 17 марта, в день Теплоного Олекси, – повідомляє автор, точніше кореспондент газети, – округні села, що коло Бельців, були всі в диму та в полум’ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і “приносять з собою нещастя людям”»⁵⁴⁵. До цього матеріалу як інформаційного джерела і відправної точки оповіді ще буде потреба повернутися. Але тепер, то більше, що є сенс і можливість, варто глянути на “еволюцію” митця у заданім напрямі.

“Ніч на полонині” як очевидний *autopendant* “Над Дніпром” також має основою добре знаний в літературі сюжет “мандрівок / пригод душі уві сні”. Дещо відмінним, але таки якісно не іншим, подано фінал твору – “вихід” героя з позапростору. Тут не настільки однозначно розмикаються світи, не до решти поривається зв’язок між ними, хвилино затриманий ще обмареною свідомістю, а не допіру пробудженою волею. Варто, порівнюючи, навести завершальний монолог разом із прописаними ремарками мізансценами. Отже: Іван “(з того місця, де вчора ліг спати, крізь сон...). Мені ні вмерти, ані жити... (Кричить). Покинь, покинь мене душити! (Схоплюється й протирає очі). О Боже мій! Що сталось нині?! / Чи все приснилось мені? / І де ж це я? На полонині?! / Марійка вмерла? Вмерла!! Ні!” (Кричить). Гей, Мавко, Мавко! Зле мені! (Здалеку озивається луна)”⁵⁴⁶. Читачеві / глядачеві (чи то просто хочеться так думати?) полишено можливість і право самому вирішувати, що промайнуло

⁵⁴⁵ Там само. – С. 30.

⁵⁴⁶ Олесь О. Ніч на полонині. *Драматична поема на 4 картини* // О. Олесь. Тв.: у 2-х т... – Т. II. – С. 250.

перед його очима: химера? фантазм? або ж альтернатива? візія? небаченого і непізнаваного.

Ще менше підстав розглядати обидві Олесеві драми як ініціацію, долучення людини до сакрального. Якщо це було випробування, то герої не витримали його. Тут навіть приблизно не йдеться про, сказати б, шляхи Лукаша з “Лісової пісні”: сумнів / зрада – спокута / прощення. Андрій, а ще більше Іван, від початків не вірять в існування “чогось такого”. Коли у “Ночі на полонині” старий вівчар Степан (“аналог” дядька Лева) оповідає хлопцеві про свої зустрічі з чарівними істотами гір, той тільки зневажливо відгетькується: “Пусте! / Коли надміру хтось нап’ється, / І не таке ще приверзеться”⁵⁴⁷. От як те, що “приверзлося”, несправжнє і сприйматимуть вони свої пригоди після пробудження.

Загально беручи, “пробудження” і є ключовим пунктом усієї історії. І то не поворотним чи там сюжетно вмотивованим, а саме визначальним. Тим, заради якого написалася (зумисне виводимо авторську волю за дужки) драма. Андрій та Іван прокидаються, бо не годні лишитися *там*, патетично кажучи, не заслуговують на потойбіччя, на вічність. Їхні приділ і приділення – реальність, буденщина, побут. Пригадаймо у який радикальний (бо єдино можливий) спосіб збулися цього, “очистившись”, герої “Тіней забутих предків” та “Лісової пісні”. Аби з’єднатися зі зрадженою коханою, повернути / набути утрачене, Лукаш, а це теж фінал твору, поринає в сон. Щоправда сон вічний, але яке це має значення; і водночас тільки це і має значення. Бо ним й за ним і відкривається, точніше починається усе *інше* – справжнє, довершене, неперехідне. Сон тут, як не парадоксально, то увіч пробудження, набуття, а не знечулення, втрата.

Безпосередньо це стосується і філософії художнього, так порізнному втіленій практикою обох письменників. На свій жаль, і побоювання ці, як показала “Ніч на полонині”, виявилися небезпідставними, Леся Українка зауважила у творі колеги тенденцію, власне, скерованість до “переміни мрії в бутафорію”. Цього вона й сама остерігалася у разі непрофесійної / неадекватної театральної інтерпретації “Лісової пісні”. Проблема ж Олеся не зовнішня, не суто сценічна. Якраз особливих труднощів, окрім технічно-постановчих, для режисера й трупи немає – матеріал і звичний, і вдячний.

⁵⁴⁷ Там само. – С. 203.

Хибними або, скажімо так, невідповідними, несправжніми постають самі передумови руху. Ось як в ідеалі уявлявся “процес” теоретику й практику символізму А. Белому, який, що примітно, теж обігрує поняття сну та пробудження. “Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, чем данная вам жизнь, – доводит автор. – Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни. И вымысел вы не отдадите в угоду жизни, потому что с ним отлетит и какая-то мудрость жизни, привитая человечеству многовековым драматическим действием. Драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи *поэтического вымысла*. Быть может, последняя цель драмы содействовать преобразению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством”⁵⁴⁸.

Увиразнений “процес” не є фіксацією внутрішніх станів митця, передумов для писання чи то декларуванням його принципів і законів. Точніше – не тільки цим. Бєлий упритул підійшов до, мабуть, ключової ідеї модернізму – життя-як-творчості. І не у вибагливій довершеності вимислу чи здатності витіснити / замістити реальність тут річ. Ілюзія, хай і найпереконливіша, не годна дати справжнього сенсу людині, відкрити можливість істини, надихнути на її пошуки, сполучені з борнею, стражданнями, сліпою долею. Гідно протистояти ніщоті, навіть сподіваючись на перемогу, дає певність свого покликання, віра і довіра ідеалу, готовність покласти на його досягнення й утілення всі сили і понад те. У вимірі суто художньому це мало означати скерованість не до ілюстрації, розкриття, а до наближення, оприсутнення.

Ясна річ, що “Над Дніпром” – це не поетичний переказ газетного повідомлення і тільки. Спонтанність задуму, блискавична його реалізація і у часі, праця забрала три дні, і виконанням, оповідну тканину зіткано з легкістю дивовижною, не може саме собою свідчити про переваги чи недоліки тексту. “Лісова пісня” теж, як відомо, писалася на одному диханні (близько дванадцяти днів) і без попередньої робочої підготовки. Але це драма, хід до якої прослався через усе життя авторки, драма, де знайшли органічне вираження її найсокровенніші думки, гранично загострені чуття, найтонші душевні порухи.

⁵⁴⁸ Бєлий А. Театр и современная драма... – С. 153.

Олесь, хоча й рухається “єдиним потоком” творчого горіння, далеко не скрізь є собою справжнім. І причиною цьому не тільки чергова, свідома, а чи ні, спроба витіснити, збутися (а в нього це ще й спосіб вирішення) власних поточних проблем; як і “Трагедія серця”, “Над Дніпром” писалася у часі стосунків з Оленою Журливою. Враження, що автор не вірить, точніше не довіряє тому, що виходить з-під пера, упродовж розгортання дії то слабне, то загострюється. І у фіналі найгірші передчуття справджуються: у чистому залишку сенс оповіді (про її призначення говорити у цім ракурсі годі) зводиться до поетизування дійсності, хай і альтернативної, проявляється через сублімацію реальних, але доривчих переживань, опирається не на характери, а на профілі.

Естетичний дисбаланс твору, саме коли розглядати його єдиною “енергетичною структурою”, очевидним був і для М. Євшана – чутливого на красу довершеного і пропорційного, а тому надвиможливого, часто поза міру прискіпливого критика. Навіть з-поміж суперечливих оцінок, які він давав колезі по “Українській хаті”, вирізняється розуміння дискутованої драми. Це, якраз, тільки враження, розгорнуте в контексті чинної і по сьогодні думки про переважно ліричну природу обдарування митця. «Олесь, – читаємо в річному літературному огляді, – дає не символічні картини в таких творах, наприклад, як “Над Дніпром”, а просто алегоричний образ. Читач без всякого напруження, без дару інтуїції ловить відразу його змісл, вгадує логікою розв’язку твору скорше, чим скінчить читати. І тому, власне, страчена для нього половина інтересу. Занадто примітивним видається йому те, що він може відразу постигнути, не силуючи своєї уяви. Так пропадає і *настрій* твору. Бо не настрої тут творить логіку твору і його таємні пружини, а власне, ота примітивна алегорія»⁵⁴⁹.

Прийняти повністю чи бодай визначальними засновками наведені міркування не видається доречним під (тут основним) методологічним оглядом. Хоча загальну слушність сказаному доведеться таки визнати. Як можливий такий парадокс – довільності вихідних позицій та правомірності кінцевих тверджень – показує строгий жанрово-стилістичний підхід у взаємодії / конфронтації з інтуїтивно-відруховим сприйняттям тексту. Євшанів акцент на алегоричності

⁵⁴⁹ Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік... – С. 278.

дійства у підсумку просто зведений до “примітивної” алегорії як способу непереконливого і нецікавого осягнення дійсності. Протиставлено цьому, хоч і не так очевидно, символізм, безпосереднім виявом якого – настроєвість. Отже, конфлікт інтерпретацій, про що, пам’ятаємо, Леся Українка говорила як про “несправедливість критики” щодо Олесевого “шедевра”?

Справді, таке (хай і ситуативне) потрактування провідного на тоді у вітчизняній літературі модерного стилю можна було б ще зрозуміти у народників-позитивістів, але не у чільного “хатянина”. Завжди сміливий зусиллями проникнути у позавидиму площину тексту, щодо “Над Дніпром” він виявив не властиву собі зверхність, точніше, поверховість. Зіграло свою роль і налаштування тогочасної громади на твори “з народного життя”, а саме так, за поодинокими винятками, і було сприйнято літературні здобутки 1911 року. Олесь зі своєю драмою водночас опинився і в компанії Лесі Українки та М. Коцюбинського, і поза ними.

Коли прийняти заявлений контекст, то “Над Дніпром” у нім виглядатиме алегорією у тому, саме умовному, розумінні Євшана. Напряму до порівняння цих творів він не вдавався, що зрозуміло стосовно цитованих “Здобутків”, які вийшли за кілька місяців перед публікацією “Лісової пісні” та “Тіней”. Однак годі шукати таких текстуальних зіставлень і опісля. Натомість було інше – оминання, умовчання, узагальнення, що навіть промовистіше. В одній із найвідоміших своїх теоретичних праць “Suprema lex” (1914) критик пропонує котroversійне, навіть уже на ті часи, розуміння літератури українського народництва як мало чого вартого побутописання. І наскрізною тут нездатність митців до головного – пізнання та художнього оприсутнення душі народу. Серед тих, хто на це спромігся, названо, з відповідними творами, покійних Лесю Українку та Коцюбинського, звісно, Стефаніка, що мовчав уже більше десятиліття, і Кобилянську, творчість якої і кількісно, і якісно так само йшла по нисхідній. Надактивного, у розповні таланту Олесь немає. Як і Винниченка, до речі, але то інша і окрема проблема.

Значно упевненішим, а з огляду на специфіку ситуації, то й конкретнішим критик є в історико-аналітичному есеї “Леся Українка”, підготовленому до пропам’ятного жовтневого числа “ЛНВ” за 1913 рік. Міркуючи над природою універсального генія, він виходить на питання еволюції, де вершинним вважає «етап “Лісової пісні”».

“Етап” цей, і так заявлено суть, те, заради чого писалася сама праця, характеризується «не літературним символізмом, а просто символічним мисленням. Знов найвищий пункт в нашій поезії. Було найбільше зовсім простих алегоричних средств, які автори і публіка називали “символізмом”, були плагіати Метерлінка, були, нарешті, проби орудувати символами, але органічно той дар мислення символами мала тільки Леся Українка. Може, тому вона мусіла полишити на боці сучасне життя при виборі тем, і вічно нав’язувати до далеких, напівмітологічних тем. Се її не стримувало, давало більший простір її думкам і ширші перспективи, як може дати сучасне життя і сучасна українська дійсність»⁵⁵⁰. Видається, усе те, що є антиподом творчого методу героїні розвідки і від чого її автор відштовхується як од, умовно кажучи, спроб і непорозумінь, безпосередньо мало б стосуватися і Олеся. Навіть Олеся насамперед.

Помилкою було б інтерпретувати сказане у тому сенсі, що розрив із сучасністю, зокрема й українською, єдино і уможливив універсалізм “символічного мислення”. Але годі й заперечити, що дійсність у тому її обсязі й осязі, яких вимагала поетика традиційного письма, могла, і то у кращому випадку, обернутися, *перетворитися* тільки “літературним символізмом”. На рівні психології образу-архетипу цінним видається Юнгове розмежування, де “Алегорія є парафразою свідомого змісту, натомість символ – найкращим із можливих виразів ще невідомого, неусвідомленого змісту, про який тільки починають здогадуватися”⁵⁵¹.

В окреслених психоаналітиком вихідних координатах, вочевидь, “Над Дніпром” ближча-таки до алегорії. Драма, звісно, не настільки пласка, як то уявлялося Євшанові, а все ж того, на що заповідалася і задумом, і матеріалом, дати не змогла. З автором сталося те, що вже не раз траплялося: довірившись творчій стихії, він, свідомо чи ні, а починає збиватися на ідейні загальники, сходити на сюжетні трафарети. Не лише образно, а й прямо кажучи, поліфонія української пісні-душі (що-що, а на фольклорі Олесь знався) затискалася, нишкла, маліла у заданій площині актуального й упізнаваного. Так, легкість феєричного дійства нараз могла обернутися етнографічною

⁵⁵⁰ Євшан М. Леся Українка [1913] // М. Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика... – С. 163.

⁵⁵¹ Юнг К. Г. Про архетипи колективного несвідомого // К. Г. Юнг. Архетипи і колективне несвідоме... – С. 15.

замальовкою, а поетичність вислову перейти, іноді у межах одного монологу, до буденно-простого, нескладного слова. Трапляються і логічно-змістові недоречності, коли, приміром, Андрій зичить “подвійній” самогубиці (бо отруїлась і утопилась) та ще й русалці Оксані Царства Небесного тощо.

Художнє “опрощення” помітне і в “Ночі на полонині”, що постає не тільки *autopendant*-ом драми 1911 р., але й, що хоч і менш, а очевидно, як *pendant* до творів колег, написаних вказаного року⁵⁵². Дивне враження справляє ця драматична поема, наче поклик чи гість з минулого, що раптом в усій гідності й пишноті далекого часу з’явився посеред стрімкої сучасності. Направду, вона у якихось параметрах навіть переважає “Над Дніпром” – продовжує, розвиває, поширює. А все одно річ ця наслідувальна й другорядна. І то не тільки через приналежність, закоріненість в епоху порубіжжя.

Справа водночас і в намаганні повторити / перевершити себе, і наслідувати колегам, їхнім вершинним здобуткам, і у спробі дати щось нове – відповідне добі. Трагедія ж, яку сам Олесь сприймав із сумішшю іронії та смутку, в тому, що жодне з надзавдань було вже йому не під силу. Невипадково після згадки двох своїх ранніх шедеврів береться обговорити тільки ще одну річ. Але тільки береться: «З інших поезій могла б мене більш-менш задовольнити “Ніч на полонині”... коли б автор не полінувався ще раз переписати, на жаль... але не будемо говорити про приявних...»⁵⁵³. Однак і “переписування”, хай яке ретельне, що, мабуть, він добре розумів, нічому б не зарадило. Твір уже сам собою був “переписуванням” – “Тіней” та “Лісової пісні”. Особливо останньої, оскільки і стилєво-світоглядно,

⁵⁵² У цьому ж ключі (можливо, насамперед у ньому) надається до розгляду і драма С. Черкасенка “Казка старого млина” (1913). Наслідувально-еклектичний, тобто вторинний характер твору визначається не тільки взорованістю на здобутки колег – “Лісову пісню” і, меншою мірою, “Осіньну казку” Лесі Українки та “По дорозі в Казку” й “Весняну казку” О. Олесь. Суміш, таки не сплав, то більше не єдність, містики, романтики, соціальних, урбаністичних і навіть екологічних мотивів закономірно призводить до ідейно-тематичного та стильового (чому тут говорять про символізм?) анархізму, відвертої тенденційності, награного пафосу, словом, площинності, а то й пласкості. У якийсь зі способів, що, вочевидь, залажатиме від режисера, цей “драматичний матеріал” можна ефектно чи принаймні виграшно представити на театральнім кону. І то тільки задля, сказати б, сценічних вражень. Свого часу постановники твору цим шляхом і рухалися. “Виправданням” же, коли оперувати такими категоріями, самому письменникові може слугувати його узвичаєна манера адаптовувати, переробляти для театру класичні твори попередників та сучасників.

⁵⁵³ Останнє інтерв’ю Олександра Олесь... – С. 174.

і психологічно її авторка у своїх художніх шуканнях до нього ближча. І то настільки, що деякі сюжети, ідеї та образи обертаються не просто “переспівом”, а максимальним розвитком, сказати б, доведенням до межі, за якою гротеск, копія, лекала. Ось хоча б зарисовка простору дії, зроблена вустами демонічної істоти Старої потвори:

Чудне щось діятися стало.
Одвічні діти полонин
Перейняли в людей з долин
Пісень, танків їх вже чимало.
Своїх не знаємо неначе.
Чи вже забули їх, ледачі?!
Хіба старі нам не казали,
Щоб від людей чимдальш тікали?
Так ні! Цей жінку покохає,
А та по легіню зітхає.
А як дитину приведе,
То немовля ні се ні те:
Летів би дух на полонину,
А тіло тягне у долину⁵⁵⁴.

Ситуація має ще й розвиток через відповідь однієї з гурту мавок, яким і адресовані повчання. Відповідь ця, подана “у стилі” легковажної доньки, лунає своєрідним утвердженням тези плинності часів, необхідності розвитку, духові змін тощо. Не менш “промовистий” і завершальний виступ Мавки-протагоністки, дивно, навіть не дивно, кумедно схожий на фінальний монолог героїні “Лісової пісні”. Так наслідування, зумисне чи ні, може обернутися пародією. Найперше, звісно, автопародією. На противагу колегам, Олесь не до кінця, не повністю засвоїв один із головних уроків їхнього спільного вчителя Г. Гайне – уміння правильно оцінювати не тільки те, що довкола, а й себе, свої наміри, можливості та здобутки. Окрім усього, це надає митцеві такої потрібної певності – у власних силах, у покликанні, у самому процесі праці врешті-решт. “Впевненість ця, виникла не з мрійливої самоомани, – писав німецький поет приятелеві-драматургу, – ні, вона походить скоріше з ясного усвідомлення, з точних уявлень про поетичне та його природну протилежність – пошлість. Так, усі явища ми осягаємо через їхню

⁵⁵⁴ Олесь О. Ніч на полонині... – С. 237.

протилежність. Для нас взагалі не існувало б поезії, якби ми не бачили скрізь також пошлості й тривіальності. Ми самі пізнаємо свою сутність тільки тому, що чужерідна сутність іншої людини приваблює нашу увагу і служить нам для порівняння”⁵⁵⁵.

Знана Олесева замріяність, поривність, поетичність, діткаючись реальності, у якійсь химерний спосіб набирає од неї понурої ваготи, звичності, прийнятної виразності. І річ зовсім не у протиставленні двох світів – реального та містичного. Навпаки, вони надміру навіть переплетені, взаємопроникні так, що аж узаємозамінні. Дослідники слушно відзначали не тільки опобутовлення дії, але й у цьому “низькому” полі антропологізацію персонажів з потойбіччя. Вони думають, поводяться і чинять як люди: швидко й охоче піддаються пристрастям (Мавка з Чортом, кожне за власним розрахунком, зводять зі світу Марійку); Лісовик, наче захланний газда, все знай дбає про худобу і постає таким простаком, якого, запевняє Іван, нічого не варт обвести круг пальця; визнають поняття гріха і каяття тощо. Простір їхнього існування, здавалося б, закروعний у безмежжя, усе більше й більше звужується, набирає контурів знайомого селянського світика. Навіть те найкраще, що з ним було, любов до гірської дівки, герой пояснює “екзотичними” подіями (навіть не змінами!) у своєму житті: “Село, нудьга, щоденна праця, / Нужда, те саме день у день. / А тут твій сміх, цей праліс, сонце / І ночі з танців і пісень”⁵⁵⁶. Його ж кохана Мавка (бо була ще й інша), наче справді звичайна дівчина з долини, от як та ж ображена Марійка у першій дії, береться нарікати й докоряти:

Ти винен сам: чому, згадай лиш
До неї (суперниці – Р. С.) став байдужий ти?
Коли б я бачила, що любиш,
Знайшла б я силу відійти.
З корінням вирвала б ту квітку,
Яка тоді лише зійшла.
І може б, згодом ще гарніша
В моєму серці розцвіла⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Гейне Г. Лист К. Іммерману від 10.VI.1823. – [пер. з нім. О. Словенко] // Г. Гейне. Вибр. тв.: у 4-х т. – К.: Дніпро, 1974. – Т. IV. Проза. Публіцистика. Листи. Додатки. – С. 294.

⁵⁵⁶ Олесь О. Ніч на полонині... – С. 248.

⁵⁵⁷ Там само.

Творення, як відомо, передбачає надмір сутності, “матеріалу”. Одне з відкриттів модернізму і полягало у можливості залучення до процесу найрізномірніших просторів та стихій. Олесь, зрозуміло, був не першим з українських митців, хто, трапляючи в слід романтикам, ступив до паравимірів чарівного світу. Десь, певно, більш підсвідомо, відчував потребу употужнити / урухомити реальність зримого містичною праенергією нескутої культурою фантазії, бентежної уяви, найглибиннішого душевного поруху. Але так само зробив лише кілька кроків. Тому і вийшов у нього не органічно-легкий, цілісний всесвіт, а у кращому разі поєднання, так би мовити, зшите наживо, двох світів, “замкнених” один на одного тільки волею автора. У вимірі суто літературному, стилістичному тут ішлося про модифікацію традиційної вітчизняної любовно-романтичної драми з досвідом модерного конструювання-оприсутнення універсального міфосвіту⁵⁵⁸.

Описове представлення цього явища, назвемо його космогонічним, у системі творець – реціпієнт, зробив Д. Сантаяна. Первинний рівень, на який силою таланту поринає письменник, а потім тією ж силою пориває, затуляє і читача, учений називає “патетичною хибою”. Власне, “хибою”, “нісенітницею”, “забавкою” то видається лише непосвяченим. Насправді “це повернення до того давнього способу мислення, за допомогою якого наші предки населяли світ добрими та злими духами; те, що вони відчували у зіткненні з об’єктами, сприймалося ними як властивість самих об’єктів. Поверненням до цієї природної плутанини поезія робить нам послугу, воскрешаючи в пам’яті й освячуючи ті етапи нашого досвіду, котрі через їх непридатність до розуміння матеріальної реальності ми ризикуємо зовсім забути”. Готовність пуститися берега дійсності аж ніяк не означає збутися себе, втратити притомність і адекватність. Навпаки, доброхіть відкритися глибинному – це можливість отримати

⁵⁵⁸ Спробою паритетного зіставлення “Лісової пісні” та “Над Дніпром” і “Ночі на полонині” постає праця сучасної дослідниці Ірини Чернової. Попри методологічне новаторство, навіть сміливість, розвідка ця, так би мовити, згори була приречена лишитися тільки спробою. Цікаві авторчині спостереження, присутні узагальнення й опорні твердження не в силі, однак, набрати належної переконливості щодо творів обох письменників. Так чи так, а драми Олеся доводиться “підтягати” до Лесі Українки, “урівнювати” концептуально, структурно, поетикально. Див.: *Чернова І. Моделювання неопоганського міфу в творах Лесі Українки та Олександра Олеся // Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. – Т. І. – Луцьк: Вид-во “Вол. обл. друк-ня”, 2003. – С. 193–200.*

безцінний дар самопізнання, самовіднайдення. У цьому, переконує автор, “життєдайна сила поезії: вона вражає до глибини душі й звільняє нас від пут рабської мови та убогої уяви, вона повертає нам усі почуття, вона закликає нас хоча б трішки помріяти, дати проростити дивовижним паросткам спонтанності, які щомиті нашого життя наяву знищуються нашою раціональністю. І ця поблажливість – не просто миттєве задоволення; її плоди живлять наші ідеї; ми навчаємося краще бачити і гостріше відчувати; ми знаходимо глибший смисл у звичних виявах Природи і життя”. Зрештою, не у складності чи дивовижності створеного митцем головна суть, як і не в переконливості, до речі, теж. У своїх міркуваннях Сантаяна, здається несподівано, але то тільки здається, виходить на все ту ж звичну дійсність, яка насправду вже не буде такою, як була до цього. Бо “коли поет знімає з наших очей завісу умовності, ми здатні впоратися з будь-яким конкретним досвідом і, так би мовити, змінювати його масштаб, занурюючись у глибини його роздрібної структури та мандруючи його нескінченними лабіринтами”⁵⁵⁹.

У процесі (саме динаміка “процесу”, а не статика “ситуації” – це суттєво), описаному Д. Сантаяною, надзвичайно важать, як підкреслювалося, стосунки автора й читача. Останній уже не повинен обмежитись і задовольнитись функцією спостерігача. Навіть зусиль співучасника увіч забракне, щоби зрозуміти, хоча це тільки найнижчий рівень, *сприйняти і прийняти* дійство в усій повноті його ідейно-образних пульсацій. Сюжет “Лісової пісні” (як “вічний”) можна переповісти кількома фразами. Але і десятками томів описів та пояснень не віддати всієї потуги і краси художнього універсуму.

Єдиний наш шанс – увійти в його просторінь, наважитись і спробувати відчувати з поетом однією душею, стати співавтором, більше – співтворцем. І це навіть не той випадок, коли прочитане змінює читача, робить кращим, чистішим. Ефект катарсису, звісно, не відкидається, але тут ще й (і насамперед!) інше – народження твору це і народження себе або, якщо казати зваженіше, переродження. Справді, цей стан і процес найпосутніше, і тут ані натяку на блюзнірство, надається до опису в категоріях релігійного досвіду. “Уява і серце, коли їх ніщо не зв’язує, здатні бачити абсолютну красу і довершену любов. – Це знову викладки Сантаяни, угрунтовані

⁵⁵⁹ Сантаяна Д. Витлумачення поезії та релігії... – С. 243.

ідеями платонізму. – Пильний погляд відрізняє ідеал від ідола, а звільнена воля підпорядковує себе цьому ідеалові як істинному об’єктові поклоніння. В цьому і полягають прозріння розуму, про-роцтва тих високих душ, які у світі Природи покійно погоджуються зі смертю, бо за своєю суттю належать до світу, де смерть неможли-ва, душ, котрі здатні, відмовившись від особистих пристрастей, ото-тожнитися з вічними об’єктами розуму”⁵⁶⁰.

Мавка і Лукаш сильні не тільки своєю смертю, яка, по суті, такою і не є. Драма-феєрія казковою, насправді магічно-універсаль-ною, істинною, живою мовою звістує про головне – небуття немає. Фізичне існування – то тільки етап, функція (хоч і не фікція). Суть і сенс в іншому. “Ти душу дав мені, як гострий ніж / дає вербовій тихій гілці голос”, – ці слова із засвіту стверджують те, що в земних координатах ще ставиться під сумнів, – “Я душу дав тобі? А тіло збавив! / Бо що тепера з тебе? Тінь! Мара!”. А далі фінальний моно-лог героїні. Формою своєю – це відповідь, що містить у собі запе-рчення другорядного / минушого і утвердження основного / вічно-го – усієї повноти буття включно зі смертю:

О, не журися за тіло!

Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло

Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець⁵⁶¹.

У паралелях Олесевих драм феномен смерті не те щоб одно-значний, якраз тут є сенс говорити про амбівалентність, але вимір-ний, межовий. Від твору до твору слідна навіть еволюція цього поняття, зі знаком мінус, звичайно. Андрій у “Над Дніпром” ще зважується померти. І не так спокутуючи зраду (хоча й удається до не меншого переступу – самогубства), як з надії поєднатися зі, здавалося б, назавжди утраченою коханою. Ось мотивація і сам учи-нок: “Ні, ні! зо мною будеш ти, / З тобою буду я. / Хоч раз тебе і кинув я, / Голубонько моя. / О земле, о мати, / Прости і прощай – /

⁵⁶⁰ Там само. – С. 145.

⁵⁶¹ *Українка Леся*. Лісова пісня. Драма-феєрія в 3-х діях // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т... – Т. V. – С. 292.

Навіки до суду! / Оксано, стривай!” (Кидається з берега)⁵⁶². Натомість Іван з “Ночі на полонині”, якого, попри любов Мавки, теж вимучують каяття і жаль за утраченою / убитою Марійкою, просто нудить світом, знай повторюючи, що хоче вмерти. Ба більше, він прагне відпокутувати гріха щирою сповіддю і страшною офірою: тіні втраченої коханої ладен принести у жертву і себе й кохану живу – Мавку з ненародженою ще дитиною: “Ти чуєш? Чуєш? Це вона!.. (Марійка – Р. С.) / Її це пісня жалібна... / Ходім до неї... все розкажем. / І з нею поруч спати ляжем”. У своїй роздвоєності герой розривається і “зависає” не тільки поміж індивідуальними антиноміями, а й антиноміями буттєвими. Сюжетно це віддано дуже переконливо, коли пів’яві-півсні він вигукує: “Мені ні вмерти, ані жити...”⁵⁶³, виявляючи тим власне перебування і там, і там – посеред світів, а чи точніше у міжсвітті.

Те, що чекає на Івана після пробудження, можна, якоюсь мірою, назвати продовженням того непевного стану. Адже зі словами полегшення від свідомості, що Марійка жива, з грудей його виривається ще й поклик до Мавки. Однак “роздвоєння” це, що належить уже до світу буденності, є його частиною, дискредитоване чи, власне, поставлене під сумнів самою ситуацією. Усе, що сталося, то тільки сон, мара, несправжнє, а тому не чинним постає і те, що мало б уплинути / змінити героя, а також і читача. “В драме, – наголошує А. Бєлий, – впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком. И, если нет в драме предощущения этой победы, драма – не трагедия. Трагическое просветление есть предзнаменование того, что драмой не кончается драма человечества. Трагическое просветление есть начало возврата к жизни”⁵⁶⁴.

Що ж бачимо в Олесєвих драмах, навіть коли відкинути їхнє жанрове конотування як трагедій? У позахудожньому просторі, що ним, як не парадоксально, є фінал твору, відбувається не тільки профанація самого дійства (тем, колізій і конфліктів), а й профанація сенсу, призначення мистецтва. Трагедію, хай не трагедію, драму

⁵⁶² Олесь О. Над Дніпром... – С. 63.

⁵⁶³ Олесь О. Ніч на полонині... – С. 250.

⁵⁶⁴ Бєлий А. Театр и современная драма... – С. 155.

духу й ідеї обернуто майже на фарс станів та емоцій. Але і стани непевні, а емоції доривччі та швидкоплинні. Письменник зробив крок уперед, аби потім відступити два назад, тому, як і його герой, лишився втраченим сам у собі.

Акцент на постаті автора і рушійних силах, що визначали працю, зовсім не випадковий. Уже згадувалося, що робота над обома драмами припала на час особливого становища Олеся, його, сказати б, розполовиненого існування. У першому випадку ішлося про хоча й пристрасний, але короткочасний, без “серйозних” наслідків роман з Оленою Журливою. Тоді як історія, що розгорнулася трьома десятиліттями пізніше, цілком заходить під назву життя на дві родини. Узаємини з Марією Фабіановою не надавалися ані до розриву, ані до розвитку. Єдине, до чого могло дійти (і таки дійшло), – то устійнення, обопільне, власне потрійне, коли згадати ще й дружину, погодження. Та це, ясна річ, не означає, що “ситуація” не хвилювала поета. І саме як поет він на неї і реагував.

“Історія” 1911 р. знайшла своє вираження (чи краще сказати вивершення?) і завершення у “Над Дніпром”. Через героя, власне, героєм, автор “ще раз” прожив, осмислив і оцінив те, що сталося. Важко однозначно ствердити, що й тут, як і в художній просторіні, все визначалося поняттями гріха – спокути. Але Андрія однозначно піддано і самоосуду, і громадській opinio. Останнє, наче в античній трагедії, учинено вустами хору (дівчат). Вони знають, що цей чоловік зробив із “сестрою”, а тому на його благання – “Не смійтесь, не глузуйте, / На частки серця не шматуйте – / Хіба далеко до гріха!?” – відповідають тільки глумом і вироком: “Подумаєш! Ха-ха-ха! / Сам ти дівчину згубив, / Зрадив, кинув і втопив... / Звіре, звіре! / Хто словам твоїм повіре?”⁵⁶⁵.

Провину свою герой визнає, більше того, як “лицар” (!?), цілковито покладає на себе, хоча Оксана, у чому сама зізнається в одному з монологів, теж “не вільна від гріха”. Андрій на правду не шукає співчуття і прощення, точніше не чекає їх від інших, загалу. Єдина, хто може дати йому “розгрішення”, – це мертва кохана. І вона, що зберегла у своєму “мертвому серці” (автовизначення) колишнє почуття, знаходить для нього “рішення” – смерть. І герой, як видно з прикінцевого сюжету сну, пропоноване рішення приймає. Але його

⁵⁶⁵ Олесь О. Над Дніпром... – С. 44.

монолог і вчинок, про що теж знаємо, несправжні (у сні): це робота підсвідомості, сублімація або ж, у реальному висліді, імітація. Мабуть, не зовсім правильно було б ствердити, що, таким чином, проблему вирішено, але принаймні послаблено, скинуто напругу. Тобто не зовсім психокорекція, швидше – психотерапія.

Набагато складніше у цей спосіб дати раду в другій ситуації. Річ же у тім, що взаємини з неземною / незаконною обраницею розірваними не були (і бути не могли), а тому лише усвідомленням і каяттям не зарадиш. Але, як і перед тим, почалося з необхідної “передумови” – прощення. Його Іван отримав, як і “побратим” з “Лісової пісні”, непроханим – не чекаючи, не сподіваючись. Бо, на противагу героєві Лесі Українки, не так уже й потребував. Зі зневаженою, відкинутою коханою він обходиться, як Лукаш у часі заручин з Килиною, – вважає її стан і почуття не вартими уваги, адже жінки / демонічні істоти знають як утішитись, вміють знайти розраду в собі, в своїй природі. “Ні, Ні! Ти ще цвітеш і досі!”, – поривно запевняє він Мавку, коли та каже, що цвіт її зів’яв, – “Побите градом заросте. / Всміхнись, і рани всі загоїть / Твоє ж проміння золоте”⁵⁶⁶. Як чоловік він переконаний, що всі страждання “другої статі” пов’язані тільки з її тілесним і на цьому рівні й “лікуються”, а зізнання, зроблене перед цим, що на смертельну рану немає жодного помічного зілля, пускає повз вуха. Бо слухає тільки себе, відчуває тільки свій біль, свої рани, на які й шукає ліку. А як людина він упевнений, що інфернальні істоти не мають душі, а тому не зазнають її мук. Тому й страждання Мавки постають і сприймаються відлунням *його* справжніх та великих страждань. Це переконання “підтримує” і вона – великим палким серцем жінки, раз уже їй відмовлено душі. Навіть виповідаючи свої найсокровенніші жалі й муки, Мавка осердям таких сповідей лишає особу коханого:

Він винен? Ні! Він вогник стрів,
Що наче більш його зогрів,
А на тепло душа холодна...
Була така, така голодна...
Усе життя цей скарб – тепло –
Для нього мрією було...

⁵⁶⁶ Олесь О. Ніч на полонині... – С. 247.

Та жаль прийшов і переміг
Тепло, любов, красу і сміх⁵⁶⁷.

Роздвоєння Івана знову ж першими помітили жінки, де кожна уособлює сутності, що він їх несвідомо, а потім і свідомо прагнув поєднати. Особливих підстав говорити у цій ситуації про ціле-спрямований вихід оповіді на онтологічний вимір немає. Проте її чітке розведення на вертикаль і горизонталь так само увагою не обійти. Реалізовано цей “вихід”, як і інші головні сенси, теж через протагоніста. Зведення великих опозицій – земне / небесне, реальність / мрія, любов, тілесне / кохання, духовне – завдання (і покликання?) чоловіка. Але у творах Олеся бачимо тільки спроби. Чи це тому, що “завдання” такі не передбачають розв’язку, а чи вирішуються вони у невідповідний спосіб? Друге, увіч, певніше.

Прагнення героя до “високого” (чи все ж до “незвичайного”, як було з’ясовано вище?) закорінене у спротиві, хоча знову не точний означник, у гніті, втомі від буденності. Літування у горах, загалом звичне, задля підробітку (Іван з бідної родини), обіцяє ще й інші, нематеріальні здобутки. “Оце тобі і полонина! / Незнаних див самих країна!” – вигукує вражений хлопець після зустрічі з Мавками. Але розмову-знайомство зі своєю майбутньою коханою (її автор, відділяючи від гурту посестер, дбайливо номерує як “першу”) починає з торгу за вишиванку, котру так майстерно ці гемонські дівчата гаптують “промінням золотим”. І вже тут, навіть коли угоду укладено, починаються вагання: “...Любити мавку?! Це є гріх, / Сидить нечиста сила в них! / ...Сорочку вишиє сама... / Ну що ж, носитиму – дарма!”⁵⁶⁸. Подобається йому і те, що гірська “нечисть” виявляє таку рвійність до людської праці, зокрема пильнування худоби (готовність перейняти його роботу).

Іван, як і Лукаш (того, разом з матір’ю, теж не може не тішити Мавчина поміч у господарстві), натомість менш сприйнятливий до цінностей нематеріальних. “Не зневажай душі своєї цвіту, / бо з нього виросло кохання наше! / Той цвіт від папороті чарівніший – / він скарби *творють*, а не відкриває,”⁵⁶⁹ – палко запевняє героїня Лесі Українки. На що її обранець, котрий зазнав на собі впливу

⁵⁶⁷ Там само. – С. 243.

⁵⁶⁸ Там само. – С. 212.

⁵⁶⁹ *Українка Леся. Лісова пісня...* – С. 249.

дива, але не оцінив, не прийняв, не *перетворився* на себе справжнього, відповідає тільки сміхом. А ще по-власницьки підводить і закриває рахунки: “То й добре, / коли ніхто не завинив нікому”; це у відповідь на визнання його внеску: “Ти дав мені дари, / які хотів, такі були й мої – / неміряні, нелічені...”⁵⁷⁰. На противагу “своєму”, відданому самохіть, точніше знічев’я, отримане він схильний оцінювати пильним оком крамаря, вбачаючи розрахунок у тому (якісь химерні і ефемерні “скарби душі”), у чому в реальному світі реальних речей немає нічого вартісного.

Іван, попри романтичнішу натуру, також стрімко й упевнено простує шляхом згори – долу. За “подароване” він більше вдячний, ніж Лукаш, але, схоже, тільки й того. Небавом з такою ж внутрішньою зваженістю відмовиться всього, без чого, здавалося, уже не мислив себе:

Я вже літаю! Наче крила
За мною мають і несуть.
Весь світ – неначе сад зелений,
Усе музику якусь чуть...
Це все: і крила, і музику
Єдина ти мені дала.
Я вже людиною не чуюсь
І не вернуся до села⁵⁷¹.

Дилема перед якою опиняється герой, точніше куди заводить його любов / його душа, у суті своїй виглядає незборимою. Чи треба зрекатися людського, що б бути собою? І чи слід задля цього полишити усе “химерне і ефемерне”, бо ж хіба крила – то наше приділення? Іван не може геть одірватися землі, хоча й навчився літати. Але й забути відчуття надземного лету теж не в силі. Мавка напрочуд точно передала цей стан у розмові з Марійкою: “Він мій такий же, як і твій. / Кого з нас вибере – не знати”.

І справді, вибір не для Олесевих чоловіків. Рішучими і послідовними вони виглядають тільки на початках, далі починаються сумніви, вагання, пошуки компромісу. А вже останнє, зазвичай, дорівнює відкату, поверненню назад. Тобто знову ідеться про інфантильність як константу характеру, зокрема й у формах реакції

⁵⁷⁰ Там само. – С. 251–252.

⁵⁷¹ *Олесь О.* Ніч на полонині... – С. 235.

на світ (“Дитинонько моя”, – звертається Мавка до Івана перед згаданою розмовою із суперницею). Чи означає це, що обравши когось із двох, він подолає свій внутрішній комплекс? Ніби й скидається на те. Однак це тільки частина ситуації і, відповідно, часткове її розв’язання.

А в кінцевому висліді рішення героя – це дія без дії. Він не обирає жодної і водночас обирає обох. Уже коли все скінчено, розбитий горем і зневірою Іван, головний призвідця катастрофи, виповідає своє заповітне. Те, що, на його думку, могло б запобігти лихові, але насправді, чого він не бачить чи не хоче бачити, його і прикликало. Наспівний монолог-причитання адресовано безпосередньо Мавці (тут із нотками докору), але звернено (з пошанівком) і до мертвої Марійки:

[...] А чи не міг я
Вас двох кохати,
Вдень дома бути,
Вночі блукати?
З ранку б до ночі
Робив, що треба,
Вночі на гори
Йшов би до тебе.
Гуляв би, бавивсь
Аж до світанку,
Все милував би
Свою коханку [...] ⁵⁷².

Важко сказати, аби не зійти на загальники, наскільки цим відбито мрію чоловіка, насамперед чоловіка одруженого. А все ж доречність такої зауваги очевидна не лише в автобіографічних ключах твору. Коли знов удатися до порівнянь з “Лісовою піснею”, то Лукаш постає, тут мимовільний оксюморон, чеснішим у своїй зраді, адже наважується покинути Мавку заради Килини. І вчинок, і його мотивація цілком зрозумілі: такий шлюб річ не обтяжлива, ба

⁵⁷² Там само. – С. 246.

Близькою описаній Олесем є чоловіча “геометрія” любовного трикутника в ліро-епічній поемі Лесі Українки “Ізоolda Білорука”, створеної, сказати б, слідами “Лісової пісні” у 1912 р. Трістан, герой твору, також показаний у ситуації вибору-без-вибору чи, зрештою, вибору-не-вибору. І його роздвоєння могло бути подолане тільки у радикальний спосіб. І спосіб цей, а отже, й рішення, мусила взяти на себе жінка.

й вигідна цією очевидністю, адже звичайній, земній жінці достатньо звичайного і земного. Про це ж і в Іванових виправданнях перед засмученою Марійкою: “Покинь! Одружимося колись, / Аби крейцари завелись!..”. Але що це: тільки потреба, як висловлюються феміністки, домашнього вогнища, куди можна повертатися після полювання (утім і “полювання” на інших жінок)? Чи щось більше? Не відкидаючи і цього, радикально-спрощеного пояснення, можна задіяти паралельну міфометафору Дедала, котрий, на відміну од Ікара, крильми скористався раціонально, задля своєї земної потреби, а не піднісся у пориві ген до сонця, щоб там згоріти.

Іван свої польоти теж хоче контролювати. І тому, в кінцевому висліді, як, власне, й інші Олесеві персонажі-чоловіки, отримує те, чого підсвідомо й хотів і чого, насправді, вартий – зрине й досягне. Він не створений для лету, а тільки для мрій, фантазій і снів про небо, адже що не твоє, твоїм ніколи не буде. “Мрія – це сон наяву” – казав Платон, але чи стан сновиди є шляхом до її утілення? То більше, що реальність здатна так владно і повно повернути свої права? “Всякое искусство начинается там, – наполягав А. Бельй, – где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, в каких бы оно ни возвышалось формах, носит в себе вольную волю. Всякое иное не творческое (не бескорыстное) воление есть только обман пустого рока – пустого, потому что рока нет там, где есть победа творчества. И рок там, где веками внушенная покорность”⁵⁷³.

Окрім усього, сон героїв обох драм – це ще й випробування на “готовність і відповідність” іншому, вищому. Випробування, якого вони не витримують. Тому й прокидаються. Лукаш, як пригадуємо, теж заявляє Килині, що до села, світу, якому вже не належить, не піде; і дотримується слова. Натомість Андрій та Іван у село, тобто у своє притаманне середовище, повернуться обов’язково і покійно, адже тільки там місце для них і їхнє місце. Не випадково такими переконливими і найбільш вдалими, що визнавала й Леся Українка, у “Над Дніпром” постають сцени за участю селян. У поведінці та реакціях вони справді дуже природні та звичні – і у доброті й співчутливості, коли наймають мавок, під личиною збідованих дівчат,

⁵⁷³ Бельй А. Театр и современная драма... – С. 154.

і коли, розкривши правду, з підступною жорстокістю вистежують їх і знищують.

Природними в актуалізованому традиційно-рустикальному контексті, а це важливе уточнення, постають і демонічні істоти. Ця їхня органічність, точніше суголосність загальному скеруванню оповіді і задана їй спільним дискурсивним полем. Герої, що представляють потойбіччя, це вирішальною мірою, ті ж селяни. Незвичні, навіть екзотичні, порівняно з “пересічними” типами, та все ж. Однаково сказане стосується і “Ночі на полонині”, хоча, здавалося б, там переважно діють фольклорні персонажі. Насправді ж і в цій драмі письменник дуже обережно, згадуючи Білого, виходить за межі пізнаваного. За великим рахунком, тут переконливо і місцями вельми майстерно відтворено світ гуцулів, як свого часу в “Над Дніпром” – світ наддніпрянського села.

Невдовзі після закінчення свого першого твору, а саме влітку 1912 р., Олесь побував на Прикарпатті. Разом з Коцюбинським він із задоволенням подорожував Гуцульщиною, краєм, що вразив його на все життя. У листах дружині, з якою тоді (після роману з О. Журливою) шукав примирення, не стримуючи захвату, описував свої враження. Ось один із характерних пасажів: «Я стояв, дивився і не міг надивитися на сей прекрасний народ, що не зазнав панщини, що зберіг вільну душу, мову і старосвітські звичаї, повні краси. Філософія у їх епікурейська: “життя – мент, і треба набутися”. І вони живуть красивим життям»⁵⁷⁴. (У приписці автор просить зберегти листа, що, як запевняє, дорогий для нього. Окрім усього (буттєвого імперативу, приміром), цінність документа ще й у фактологічному матеріалі для творчості, що й доведе згодом “Ніч на полонині”).

Саме цього, “красивого життя”, понад усе і завжди прагнула тонка Олесева натура. Як людина він шукав насолод і захоплень, як митець хотів найповніше відчуте, осягнуте і пізнане передати словом. У певному сенсі мало б ітися про одного з перших (і таких рідкісних у нашій літературі!) колекціонерів вражень. Умовного способу в попередньому твердженні ужито не випадково, ба більше, жалкуючи, адже це, насправді, єдина оптимальна форма існування для митців такої “конституції”. Трагедія ж письменника у тому, що

⁵⁷⁴ Олесь О. Лист В. Кандибі (дружині) від 24.VII.1912 // “Поет з душею вогняною”... – С. 135.

всю повноту і піднесення буття змушений був вимірювати / урівноважувати зримим і особистим. Зокрема й тим, що мало відповідати рівневі його потенційної аудиторії. Пафосно кажучи, поетика вічного неодмінно мусила поступатися поетиці приземленого, приватного. От хоча б як у випадку двох розглянутих драм.

Справа не тільки у “фатальному”, за визначенням Бальзака, хисті поета зіставляти те, що відчуваєш, з тим, що є. Олесь цим не обмежувався, точніше, не міг зосередитись і розвиватись тільки по висхідній мистецтва. Мимоволі чи зважено та щораз більше йому залежало на “підключенні” побічних реєстрів історичного, громадського, приватного і т.ін. рівнів, які, всупереч сподіванням, не употужнювали, а, навпаки, розосереджували, нівелювали дію. Приміром, сюжетна лінія Дніпра-батька й козаків у драмі 1911 р. З точки зору жанру (коли пригадаємо, що від початків мало йтися про лібретто для опери) це, мабуть, вирашно у фактурності й колористичності сцен, поліфонії героїв і їхніх мовних партій, упізнаваності персонажів. Віддано “належне” й вимогам цензури, повз увагу якої на театральний кін протягувався ностальгійно-патріотичний мотив козацької вольниці, ідея боротьби за свободу тощо. Але з художнього погляду цей епізод виглядає зайвою “вставною новелою”, хоча й майстерно вплетеною, слід віддати належне, у великий наратив оповіді.

Ще виразніше лінії розриву помітні у автоконтекстуальній просторіні драм. Непоодинокими лишаються враження, що письменник не тільки забуває про необхідність реалізації художніх завдань, а й взагалі покидає спроби переконати у чомусь читача / глядача. Іноді здається, що найбільше йому залежить на вирішенні якихось своїх нагальних проблем, заспокоєнні власних тривог та хвилювань. А тому трансцендентні “прориви буття”, уможливлені індивідуальним хистом й засобами мистецтва, стишуються, затушовуються, заливаються особистим, яке, насправді, мало бути підпорядковане головному.

Особливо це видно, про що уже йшлося трохи в іншому контексті, у спробах письменника порозумітися зі своїми жінками. Точніше, коли глянути у суть питання, порозуміння і примирення він шукав передусім із самим собою. Бо що таке символічна смерть Андрія у “Над Дніпром”, як не подвійна спроба через визнання /

прощання у першому випадку (О. Журлива) і спокути / прощення у другому (дружина) вирішити й “направити” своє сімейне становище. Чи було тут ще й символічне убивство коханки, ствердити однозначно не просто. Однак те, що Русалка Оксана умирає двічі, спочатку, так би мовити, в реальності (до сну героя і до початку оповіді) через отруєння-утоплення, а потім ще й під киями селян, зовсім не випадково. Складніша ситуація у “Ночі на полонині”; але й життєва ситуація складніша. У цій драмі гине / не гине якраз земна жінка Марійка. Мавка ж, яка чекає дитину, лишається жити. Як і Іван, до речі, теж, що тільки думає про самогубство. А от у фіналі твору, коли сон скінчився, живими виявляються усі. Щоправда герої не долає своєї роздвоєності, лише стишує її, примиряючись зі станом справ, який, вочевидь, його влаштовує.

На жаль, і це вже укотре доводиться повторити щодо Олеся-письменника, “примирення” з наявним і “підлаштування” до реального – одна з найбільших (коли не головна!?) причина його художніх прорахунків. Цілісність особистості, звісно, не обов’язкова передумова повноти самовияву таланту, але у випадку автора “Над Дніпром” і “Ночі на полонині” це, мабуть, так. Принаймні, очевидно постає паралель до авторки “Лісової пісні”, відповідність внутрішньої сутності якої транспонованому назовні абсолютна. Перефразовуючи відому філософську максиму, – потенція тотожна екзистенції. Б. Паскаль оперував у таких випадках поняттям “повноти субстанції”, де відбувається злиття усіх істотних властивостей в індивідуалізовану цілість з одночасним відокремленням властивостей другорядних. І справді, повертаючись до простору мистецтва, хіба завдання поета тільки у тому, щоб перепустити світ через своє Я? А що, як підказує один із вічних законів хисту, коли спробувати знайти своєму Я місце у світі – світі природи, соціуму, культури?

Спроби увиразнити добу постатями чільних її творців у філології, безперечно, не новина. Ті, хто брався до цієї справи, залучаючи передовсім порівняльні стратегії, мусили почуватися коли не роздвоєними поміж своїми героями, то принаймні розкоординованими у намаганнях (чи й симпатіях також?) підтвердити або опротестувати їхній статус у літературі. Ясна річ, що суб'єктивність, а тим більше умисливість в науці дорадник поганий, але не рідко це стає вагомим стимулом до праці. Актуальності їй додає і розуміння людини не просто учасником і/або рушієм епохальної ваги соціокультурних трансформацій, а абсолютним історичним фактом / явищем / процесом, досвід побутування, значущості якого неоціненний (хоч у нас ще таки й недооцінений).

Безпосередньо стосується це і потреби “буттєво-історичного діалогу” з поетом, яку Гайдеггер висував альтернативою лінійному історико-філологічному дослідженню. А воно, як з'ясувалося, не обходиться без пунктирного, а то й фронтального залучення біографічного матеріалу. Передумовами цьому і специфіка періоду раннього модернізму в українській культурі, і обставини індивідуального становлення творчої особистості у “заданих” умовах. Звідси й надзавдання пошуку – описати і вписати художнє явище у якнайширші контексти (національні й світові, в синхронії та діяхронії), просвітити його через “відповідність” універсальним мистецьким законам, співвіднести з етичними, філософськими, громадянськими принципами, чинними у приватному і/чи суспільному просторі.

Ці й інші соціокультурні поля у своєму взаємонакладенні спроможні з очевидною (але не максимальною, що слід визнати) повнотою проявити предмет дослідження у єдності *традиції – епохи – художньої практики*. Своєрідність останньої, і це в українських умовах і новина, і здобуток, стає системоутвірною самої плероми доби і визначальною константою для її мистецької (і не тільки) ідентифікації. Головне навіть не у тім, що молоде покоління також чи не вперше з такою послідовністю відходить од вироблених батьками зразків і творить свої візії-світи, бо природа модернізму

наскрізь індивідуалістична. Та й тут, як би гаряче не заперечували (насправді переформатовували) хатяни минуле, в основах було не відцурання, а реактуалізація традиції. Подиву гідне саме мереживо модерного часу зіткане (а в історичній перспективі, то відновлене) зусиллями горстки вільних людей у проєкціях на усю підневільну поки ще спільноту – накинутим приділенням якої вічність сну, власне, позатемпоральність / небуття. Тому порубіжжя, скористаємось дефініцією К. Ясперса, осьовий час української свідомості: засвідчена й досвідом цілого покоління утверджена нова якість і вартість вільного чуттєво-творчого пориву, розкутого ума, неспаралізованої волі.

Твердження, що митця народжує бунт, аксіоматично могло звучати деінде, тільки не в Україні. Потрійний гніт колоніальності, провінційності та патріархальності, здавалося б, цілковито унеможлилював не то волонтаристську, а й хоча б відносно приватно-незалежну позицію. Звісно, кожен випадок по-своєму унікальний, але протиставлення / протистояння “умовам” неодмінно починалося ще у дитинстві. Досвід Лесі Косач і Сашка Кандиби і унікальний, і типовий водночас. Родинна підтримка, зокрема материнська, у різний спосіб і, відповідно, різною мірою уможлилювала і скеровувала реалізацію того амбітного наміру, що його утверджено з усім максималізмом вразливого підліткового віку – “бути письменником”. Вплив Олени Пчілки на доньку, присутній і рішучий замолоду, мав, за визнанням останньої, як благодатне, культурно-наставницьке, так і протилежне, менторськи-прескриптивне значення. На щастя, вплив цей не став вирішальним (тому й трактовано його у позитивних категоріях). Чи слід так само говорити і про вольність розвою позбавленого такої опіки хлопчика-півсироти? Мабуть, тут переваги спонтанності поступаються її недолікам.

Поміж іншого, доводить сказане і “регістр входження” у націо-сферу: однаковий, через культуру, але відмінний як органічністю моменту, так і мірою та способами осягнення й адаптації. “Хвороби росту” (мовні, світоглядно-психологічні, ментальні тощо), такі типові для “рекрутованих”, Ларису Косач обійшли чи не абсолютно. Її перетворення на “українку / Українку” не вимагало надміру морально-вольових чи будь-яких інших зусиль, адже було від початків органічним. І то настільки, що й “перетворенням” зватись не могло, а хіба народженням. Натомість Олександр Кандиба

“українцем / Олесем” мусив ставати шляхом неофіта, купно з обрядом ініціації, яким виявилось для багатьох його побратимів і посестер свято відкриття пам’ятника І. Котляревському 1903 р. Цей, з відстані двох століть, національний реванш за Полтавську катастрофу 1709-го.

З оглянутими “умовами” найбезпосереднішим чином пов’язане і світоглядно-психологічне становлення особистості українського митця в його узаєминах / випробуваннях / приналежності до культури. Шлях аристократки зі свідомої, високосвіченої родини інакше як посіданням (хоч і не без проблем, але зовнішнього плану) законного предківського набутку не назвати. Для онука ж раба й сина різночинця-самогубці культура-як-спадок бути не могла за визначенням. Її осягнення і прийняття (найбільші труднощі з пригніченою імперською потугою національною сферою) мусило стати волевим актом, що безпосередньо дорівнював набуттю ще й особистої свободи – і громадянської, і творчої.

Здобутий в означений спосіб статус мав очевидні переваги, але й не менші, хоч і не такі явні, загрози. Останні, як не дивно, походили з ототожнення чи, фактично, злиття естетики й етики, принципи яких робилися не просто взаємозамінними, але не рідко й відносними. Щодо Олеся, проте, не все так однозначно, як то уявлялося його критикам, які б позиції (ідеологічні і/або у ставленні до автора) вони не посідали. Готовність до служби громаді, заявлена і словом, і справою, на щастя, не йшла аж так далеко, а це не рідко тоді траплялося, щоб обернутися прислужництвом, власне, обслуговуванням ідеології. Та й на роль провісника, трибуна чи, тим паче пророка молоді люди уже не претендували. А коли й намірялися здобути якесь із означених місць, то лише в його літературному еквіваленті, сказати б, у суто функціональному вимірі. Однак і стати українською богемою (чи не першою в історії) також не могли. Цей серединний стан увіч схиляв до компромісу, критичні умови якого застерігали неодмінний мінімум реальності й відповідності створеного поривами таланту – земному, довліючому дневі.

Мимовільна альяція на Маланюкові рядки видається і не зовсім випадковою, адже покоління 1920–1930-х рр. фактично так само опинилося перед не розв’язаною і батьками дилемою. Мабуть, заходити аж так далеко, стверджуючи, що молодші каралися за гріхи старших, не варто; бо, зрештою, покараними виявилися і ті, і ті. Примітне в іншому: діти також змушені були шукати шляхів подолання

отриманої культурно-історичним спадком роздвоєності. Складалося ж у кожного по-своєму. Хтось, як згаданий автор “Стилета й стилоса”, віддавши належне збройній борні, зупинився остаточно на боротьбі пером. І тут Маланюк є правочиннішим спадкоємцем Олесь, аніж його рідний син. Більшість же знаходила власні способи узаємодії / протистояння добі. Меншість (чи слід називати її добірною?) свідомо обирала й самовиховувалась приділенням воїна.

Олена Теліга, Олег Ольжич, поза сумнівом, природжені митці, але тільки художньої просторіні, як виявилось, для самовираження їм було недостатньо. Яку культурну парадигму вони розвивають, чиїми духовними дітьми є? І взагалі, наскільки повновагим у заданому контексті постає дискурс переємності у його здатності до якнайповнішого відбиття ситуації? Лишивши за дужками таку насправді вагому, коли не важливу, концепцію безгрунтянства, мусимо-таки визнати засадничість традиції. Чинною вона постає навіть у випадку небожа Лесі Українки Юрія Косача, європеїзм (чи хай космополітизм) якого і за найбільшої екстремі не губить зв'язку з попередниками.

Питання надається до розширення через розгляд самої можливості культурного ренесансу міжвоєнтя як безпосереднього розвою, продовження початого на порубіжжі. Стратегії письменників раннього модернізму ситуативними і непослідовними видавалася хіба в контекстах прагматичного, зокрема народницького історизму. Альтернатива поміж службою громаді (сумнозвісна тенденційність) та служінням мистецтву (не менш сумнозвісна й спрофанована “штука задля штуки”) далеко не завжди поставала непримиренною. Як не йшлося, до речі, і про компроміс. Якщо вже добирати дефініцій, то найвідповіднішим видається “прийняття”. Прийняття свого покликання обов'язком – рівною мірою суспільнозначущим, етичним і духовночинним, естетичним діянням. Імовірно, тут є сенс говорити про своєрідний чи не “коперніканський” переворот в українській свідомості: бути “корисним” народові митець може не згальванізованою накинутими згори приписами творчою волею, а тільки у творчості й творчістю, де він і є найкориснішим.

Очевидно, що сказане вище – то тільки загальна формула, алгоритм, який, властиво, не передбачає функціонування у чистому вигляді. Причиною цьому і зовнішня реакція, запити й очікування

читача (родина, критика, меценати, публіка), і внутрішня готовність, сміливість (утім і в публічно-маніфестовому декларуванні) автора. Певною мірою показником тут художня практика письменника у зв'язку з його оцінками зробленого і робленого колегами, як і загалом настанова щодо поточного літературного процесу.

Розгляд творчості ранніх модерністів (за чинними щодо їхніх наступників принципами *мистецької* переємності та *художнього* розвою) у ретроспекції на знову ж таки досвід їхніх попередників видається майже неможливим. Не важить навіть відсутність відкритого генераційного протистояння, за яким так побивався М. Євшан. За бажання, рішуче-гострий критик вимагав саме такого, розрив з “пуповиною” українофільства-народництва легко довести й документально. Але сферою приватно-дружнього спілкування, а не відкритого з'ясування стосунків у публічному просторі: оцінки Лесею Українкою доробку прозаїків-реалістів і драматургів театру корифеїв, відгуки М. Коцюбинського на “новаторство” колишніх своїх авторитетів П. Мирного та І. Нечуя-Левицького, Олесева реакція на розгром І. Франком його першої поетичної книжки тощо. Віддавши належне зробленому батьками (то вже хатяни-ніцшеанці закликали полишити “мертвим ховати своїх мерців”), молоді літератори, що удвічі дивовижно, самотою і всупереч потребам біжучого дня (хибно узятим багатьма за поклик історії!), сформували новий і актуальний порядок денний національної культури. У цей спосіб вони сподівалися вивести спільноту із герметичного простору провінції, сутінок антибуття, і на цім же шляху стати митцями, мовляв Олесь, співцями / жерцями вічного храму живого бога.

Лідери нового покоління – Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник – входили в літературу й працювали у ній, сказати б, автономно. Тобто без гуртування довкола більш-менш структурованої мистецької платформи, а отже, необхідності суспільно-резонансного її ствердження та популяризації. Ясно, що це не означало відсутності потреби у товариському єднанні, коли не в спілці однодумців. Існування “Плеяди” чи “Братства тарасівців” до яких, відповідно, належали свого часу двоє із названих на початку митців, це безпосередньо доводить. Інша річ, що відповідних можливостей, починаючи з основного – належного публічного поля – тоді просто не існувало. Внутрішньої дискусії, полеміки, та

що там – обміну протилєжними думками чи висловлення контроверсійних оцїнок монолітно-державницький, патріархальний дискурс майже не передбачав. Або, щонайменше, не вітав. Показовою хоча б історія 1902 р. з Єфремовським одіозним “погромом модерністів” і безнадійні спроби Лєсі Українки йому опонувати – жоден із часописів не взявся оприлюднити її відповіді. Отже, найцікавіша теоретико-критична дискурсія лишалася у вимірах або приватного (епїстолярій), або публіцистично-езопівського (“виважені” статті, рецензії та огляди, також і здобутків зарубїжного письменства) просторів.

І тим вагомїшою постає перемога чи хай злам, на який спробулися творчими зусиллями дорівняти рїдну літературу тогочасним світовим здобуткам митці порубїжжя. Закріпити (і це щонайменше) вже осягнуте колегами мали, і свїдомо до цього зголосилися, члени, мабуть точніше, учасники перших у ХХ столїтті виразно позиціонованих суто мистецькими об’єднань. То більше, що галицька “Молода Муза” безпосередньо, а наддніпрянська “Українська хата” опосередковано визнавали значимість зробленого названою “квадригою” артистичних талентів. Передусім естетичними категоріями оперують люди нового призову – Євшан, Сріблянський, Карманський, Луцький; і це показово.

Молодші у межах десятилїття, вони починали і мали змогу розвиватися в куди сприятливіших умовах. Виборених і утверджених, до речі, саме перед цим. Так, їм належало витримати опір і потугу мейнстріму, представленого сливе архетипною постаттю батька-деміурга Франка. І його позиція та оцїнки – саркастичні, нищівні, але й значною мірою підставові, – стали доброю школою гарту і виховання. Натомість було у них те, чого увіч бракувало попередникам, – співчутливе розуміння, неголосна, але підтримка їхніх авторитетів, які за “бездумним цвіріньканням” (з Франкової оцїнки Олєся) розчули голоси справжні й чисті.

Далеко не все у теоретичних обґрунтуваннях, рівно ж як і художній практиці, молодомузівців і хатян надавалося до прийняття чи бодай толерування. Це зрозуміло і то з огляду суто естетичного, на чїм найперше у заданій новій парадигмі й акцентувалося. Згадати хоча б різкі оцїнки Лєсею Українкою редакційної політики й методів її провадження очільниками мистецьки найрадикальнїшого часопису Наддніпрянщини. Прискїпливо-критичне ставлення до

культурного явища – то у письменниці певна ознака непідробного інтересу й вболівання за справу, де прозирає неабияка перспектива. І проект “Української хати” поставав для неї саме у цьому світлі. Невипадково ж так високо, як може видатися й “авансом”, оцінювалися поезія Сріблянського (Шаповала) і особливо (вище за всіх) доробок Олесь.

Автор “Журби і радості” сприймався не просто цікавим новим талантом, це і так в один голос стверджували критика й читачі, а потенційно значущим, навіть неперехідним етапом, явищем. Художнє обдарування, чуттєвість, органічність по-справжньому вражали, зачіпали серця і душі, знуджені риторикою і дидактизмом робітників від літератури. Особливе й непідробне тут захоплення молоді, котра одразу впізнала “свого співця”, який ані повчати, ані виховувати не збирався. Однак і жити перелітною, безжурною птахою, хай і природжений артист тоді не міг. Цього б не дозволило громадянство, навіть найдоброзичливіше налаштоване. І на це не зважився б і він сам (і то з цілком відповідних власним переконанням резонів). Тому й такими настійливими були намагання коли не об’єднати “платформи” різних напрямків, то бодай сягнути принципового примирення, знайшовши поміж ними своє серединне місце. Історія з балансуванням поміж “Радою” та “Українською хатою” (засадничо суголосною, якщо не ближчою “Молодою Музою” було чи не демонстративно знехтувано) більше повчальна двозначністю ситуації, аніж роллю посередника-миротворця. Власне, його спроби самовизначення – вдячність і певною мірою залежність від одних та розуміння правоти інших, з бажанням до них приєднатися, – виглядали не так героїчно, як трагічно. Навіть до принизливого трагікомічно, як не втрачали нагоди підкреслювати недоброзичливці.

Припущення на взір того, що Олесеві, як і декому іншому з його покоління, забракло духу, цілковито одкинувши тягар суспільності, взятися до розбудови суто мистецького, сливе богемного простору не позбавлене рації. Але домінуватиме тут чиста умоглядність. Бо ж не те, щоб “умови й обставини” були незборимими для слабкодухих чи там індивідуальна наставленість такою вже рішуче заскорузлою. Онтологічними константами цих процесів, їхньої інтенсивності й загалом можливості, правила сама тканина епохи у чільних

світоглядно-культурних домінантах. Є у цьому сенс погодитись із твердженням Ю. Коваліва, що ішлося не до “роздвоєння”, а увіч безальтернативної «відповіді наших модерністів на невблаганний виклик історії. Вони змушені були ставати “речниками” громадських інтересів і водночас спромоглися на скромний “срібний злет” іманентного духу літератури, зіставляючи критерії правди і краси і не підмінюючи їх один одним, не витісняючи один за рахунок іншого». Та вже тільки ситуативно видається слушність узагальнення, яким супроводжує свої міркування шанований професор: “В цьому [і] полягає специфіка українського модернізму та його стильових тенденцій, зокрема символізму. Вона якнайповніше позначилась на творчій та життєвій долі О. Олеся”⁵⁷⁵.

Окреслений цитованим дослідником розвій співця “журби і радості” як характерного представника нового у вітчизняних умовах “синтетичного” мистецького проекту, переконує своєю простотою і водночас контекстуально нею ж знеохочує. Адже не зовсім зрозуміло чи то “скромність злету” зумовлена “зіставленням” правди і краси, чи неспроможність обрати щось одне стримує політ у високості. Та й чи уже дійсно такими непримітними постають здобутки українських символістів? І, зрештою, чому має обов’язково ітися тільки про “зіставлення”, а не “поєднання”?

Доробок митців першої когорти, хай навіть лишити розмову у межах пропонованої “стильової тенденції символізму”, доводить не просто життєздатність такої практики, а її органічне побутування у національному топосі. Леся Українка, Г. Чупринка, М. Вороний, молодомузівці, мабуть, не всі, але П. Карманський, В. Пачовський напевне, звісно ж Олесь (як і його галицькі колеги у перший період творчості), явили ще донедавна немислиме в умовах провінції, культура якої, здавалося б, працює тільки на самозбереження. Відтепер в українській літературі осягом одного покоління стало можливим розмежування (чи варто брати бодай і робочою дефініцією “роздвоєння”?) суто за художніми критеріями. І, що найважливіше, саме ці критерії, якими б плинними або й умовними вони на позір не видавалися, постали коли не визначальними, то провідними

⁵⁷⁵ Ковалів Ю. “...Ходім в мою душу, в мій храм...”. Олександр Олесь на тлі критичної рецепції // Літ. Україна. – 1998. – 17 груд. – С. 6.

у спектруванні художніх напрямів доби і не меншою вагою у “замірах” індивідуальної поетики.

Узаємкореляція в означених координатах культурно-історичного контексту й приватної творчої практики вкрай рідко обходилася без урахування етапів шляху митця. І то якими б ці етапи не здавалися і як, відповідно, не маркувалися – учнівськими, становлення / зростання, зрілими, вершинними тощо. Епоха раннього українського модернізму по-своєму і прикметна внутрішньою борнею, що закінчувалась (або ні) свідомим вибором. Загально кажучи, цим визначався не тільки вододіл поміж традиціоналістами й новаторами. Майже кожен особистий досвід мистецького поступування починався з наслідування / вторування панівному народницько-реалістичному і/або -романтичному дискурсу та апробації / адаптації “екстремальної” стилістики. Відповідно і йшлося або до подальшого руху, до вироблення модерно-індивідуального світогляду й розбудови неповторного художнього світу, або робився поворот назад. Останній чи не завжди вивершувався / завершувався невпинним кружлянням по колу з тиражуванням своїх попередніх знахідок, а то й просто реартикуляцією знахідок попередників. (Спроби “синтетичних проєктів”, як посвідчують зусилля, приміром, Л. Старицької-Черняхівської, зазвичай, кінчалися поразкою, розчиненням у мейнстрімі, тобто усе тим же колуванням).

Переїдене чільними письменниками доби, мабуть, далеко не в усьому надається до чистого моделювання на рівні мистецьких стратегій. А все ж не обходилося і без учнівського періоду з належною даниною традиції, рідній, як у випадку Лесі Українки чи М. Коцюбинського, або інонаціональній, річ про О. Кобилянську. Траплялися й просто блискучі оригінально-неповторні дебюти, що важливо, підтвержені й подальшою наснаженою працею: В. Стефаник, В. Винниченко. З певними застереженнями до цієї умовної другої групи прилягають ще й А. Кримський та О. Олесь.

Про двох останніх видається можливим говорити й у вимірах окремої (третьої? серединної?) групи. І якщо Кримський, припинивши, фактично ще у 1900-х рр., художню практику, своїм дослідникам-літературознавцям завдання, так би мовити, спростив, то Олесь, творчо активний усе життя, труднощів завдавав уже сучасникам. Спроби зарадити з неоднозначно-мінливим і, жодного парадоксу, статичним явищем навіть таких інтелектуалів як

неокласики вивели усього лиш на середньостатистичний, власне, середньочитацький компроміс. М. Зеров свою, здавалося б, в основному викладі строго-однозначну розвідку, завершує міркуваннями, які, щонайменше, залишають простір для роздумів, сумнівів, а то й ревізії сказаного перед цим. “Шлях об’єктивної історично-літературної перевірки і приводить нас до признання в ньому (Олесеві – Р. С.) поета талановитого і обдарованого, що подарував українській літературі нові для неї образи, ритми і звукову гру, але який через різні причини не утворив собі високого і одстояного стилю і кінець кінцем дав не так багато речей, що витримали огню пробу останнього десятиліття”⁵⁷⁶.

Майже через двадцять років (праця Зерова вийшла 1929-го), у часі, що настав після не меншої “вогняної проби”, В. Петров свої розважання над питанням починає і продовжує з точки, що на ній зупинився (але чи завершив?) товариш і колега. У черговому перегляді, переосмисленні зробленого попередниками, у центрі дискусії передусім опинилися постаті контроверсійні, місце яких у каноні не було однозначним чи не здавалося таким. Якоюсь мірою наступники удалися до переоцінки цінностей, хоча, певно, більше ішлося про устійнення зрушених війною та еміграцією координат – буттєвих, національних, художніх. Реагуючи на такі зусилля щодо “співця журби і радості”, Петров пише: «Очевидячки, що спроба мистецької реабілітації Олесь як поета означала б разом з тим можливість компромісового розв’язання дилеми: якщо не цілий Олесь, то принаймні “вибраний”, як от, для прикладу, цілком можливий “вибраний Мик[ола] Вороний”. Адже ж ми знаємо, що багато поетів і письменників, навіть первокласних, входять в історію літератури не сукупністю своїх творів, а лише кількома окремими віршами, тією або іншою збіркою. Кількома циклями. Чи, може, “вибраний Олесь” не може бути, й існує тільки або – або: або цілий Олесь, або ніякий?»⁵⁷⁷. Провокативність кінцевого питання, слід додати, не менш очевидна, ніж рішучість цитованого автора розглянути художнє явище таки не сегментовано, а в належній повноті динаміки.

І справді, зусилля письменника віднайти власний стиль (“Стиль, що є істиною”, пригадаймо Г. Зіммеля!), якими б заплутаними

⁵⁷⁶ Зеров М. Поезія Олесь і спроба нового її трактування... – С. 547.

⁵⁷⁷ Петров В. Проблема Олесь... – С. 772.

й непевними видавалися ці пошуки, вартують бодай уваги. Олесь пише повсякчас і багато, наче веде ліричний щоденник, де увиразнює і разом маскує себе. Коли “просвітити” його поезію на предмет мистецьких авторефлексій, то їхню суть і скерованість навряд чи вдасться визначити чіткими, поступальними векторами. Як і для колег-естетів, Лесі Українки, Коцюбинського, Кобилянської, творчість для нього природний стан, перебування у якому цінне саме собою. Але чи є ця “автономія” прийнятною для інших? І головне, наскільки повно *таке* мистецтво здатне відбивати дійсність, коригувати її?

Дилема, перед якою постав Олесь і яку, мабуть, уповні так і не вирішив, корінням своїм ішла набагато глибше, аніж так само неперехідний для багатьох рівень сумнозвісної тенденційності. Зрозумівши “навіщо писати”, бо таким є *його* покликання, а не *суспільне* замовлення, поет застиг у непевності, розгубленості перед вибором “як писати”. І таке завжди актуальне взорування на абсолютну постать-патерн Шевченка, з яким свідомо чи підсвідомо себе співвідносив, не змогло тут зарадити. І річ не тільки у світоглядно-стилістичній поляризації платформ народництва і модерну, що, власне, є наслідком вибору, але не самим вибором.

Персоналізм і панестетизм як складники художнього наставлення не працювали самі собою, так би мовити, внаслідок автоматичного їх декларування. Щоб стати митцем, а не просто піднятися до рівня свого часу, українському літераторові належало, хай і через “перетоплення” здобутків своїх попередників у національній традиції, рухатися вперед, до освоєння і засвоєння нового. Тобто того, що епоха висувала як світогляд і методологію для найпосутнішого пізнання і сучасності, й універсуму загалом. Ішлося бо не про суто естетичний розвій, а належну реакцію на динаміку такого мінливого (всупереч усім викладкам позитивістів) життя, ба більше, можливість не просто реагувати, а пізнавати, прогнозувати і будувати-оприсутнювати його. Бо над усе важило не артикулювання раціонально всеприйнятної, а тому загальнопримиряючої правди (чи є така?), а право і вагота на свою правду. А так усеозброїти письменника міг на тоді лише модернізм. І Олесь, думається, це розумів не гірше за інших. Тоді чому ж уповні так і не вдалося стати собою, чому життя у всьому значимому правувало ним, а не він життям?

Під таким ракурсом просто нагальною є доцільність переформулювати головне тут питання: не як “співець журби і радості” і “співачка досвітніх вогнів” прийшли до символізму, а чому він зупинився напівдорозі? Олесь тільки “пресимволіст”, як цілком слушно, ще у 1960-х рр. визначив його стилістику Б. Рубчак. (Задіяти дефініцію “неоромантик” було б двічі некоректно. По-перше, стосовно самої семантики поняття, що у цім разі більше надається до пояснень тенденцій мистецької епохи. Але не своєрідності індивідуальної поетики, яка змагала до оригінальності, хоч і не уповні змогла стати такою; і це – по-друге). І, підемо далі, залишена ним спадщина за, сказати б, гамбургським рахунком також тільки спроба, а не цілість, власне, неповна, незавершена етико-естетична система. Але питання залишається відкритим: чому літератор відмовився і/чи не зміг стати митцем, піднесено кажучи, генієм (виявляється, може бути й таке)? Брак упевненості, освіти, належної критичної рецепції, лінь, розгубленість, страх? Мабуть, усе це і ще дещо. І апелювати передусім належить до самої онтології творчості.

Як і згадані вище сучасники, Олесь сприйняв ідею горнього походження творчості та, на відміну од них, не спромігся прийняти її (творчості) самодостатність, самонаповнюваність і самосутність. Доречними тут постають викладки Гадамера в обґрунтуванні концепції “поезії як мови в екстраординарному розумінні слова”. Власні міркування учений виводить із припущення, що «мова поезії має свої, тільки їй притаманні, стосунки з істиною. Це виявляється, по-перше, у тому, що ця мова не є щомиті ідентичною самій собі, а, по-друге, її зміст набуває поетично-словесної форми, а отже, отримує певну легітимацію. Від майстерности слова залежить не тільки те, чи ми маємо справу з поезією чи ні, але й її претензія на істину. Старий наївний закид Платона проти поезії, її вірогідности і поетів – “поети брешуть” – протистоїть вірі у те, що мистецтво говорить істину, він заперечує віру в істинність мистецтва. Та пошуки істини не припиняються. І цей закид тільки підтверджує їх існування»⁵⁷⁸.

Осягнення і звершення, які філософ приписує художньому слову, походять з його іманентної суті, що містить у собі зміст і форму, запитання й відповідь, потенцію і невичерпні можливості для її реалізації. Для здобуття цих енергій, як виявилось, не достатньо

⁵⁷⁸ Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини... – С. 216.

тільки знання і віри, потрібно ще й інше, не менш важливе – довіра. Вона ж осягається через свідомий вибір. І те, наскільки повним або ж послідовним він є чи не напряду дорівнює сподіваному результату. Досвід Лесі Українки й Олеся, хоч і відбиває тут одне явище, але у різних, точніше на різних етапах. У першому випадку бачимо рішуче й безоглядно-віддане простування за музою-долею: і шлях цей тернистий та довгий, але тільки так здобувається істина. Пізнане на крутозламах, видобуте з найтемніших глибин особистого й загальнолюдського обширів (як би їх не трактовано – колективним несвідомим, ноосферою, силовими полями тощо) відкриває зір і душу, укріплює волю, наділяє руку, в якій перо, силою. Так народжується, щоб уже ніколи не померти, митець. І творене ним також не проминує. А от Олесь вирішив (але чи було це тільки його рішенням?) обійтися малою кров'ю: взяти те, що потрібно, насправді те, що було у його спроможності, а не прийняти необхідне і навіть понад те, чим надаровує геній, але не здатен забезпечити талант.

Переводячи сказане у близьку обом царину сакрального, ітися має про віру / діяння та ритуал / практику. Вічний неофіт Олесь усе ніяк не сягне стану посвяченого (хіба доривчими проблисками), адже глибинно шукає тільки статусу. Ретельний читач Шопенгауера, він не міг не знати пропонованого філософом визначення поезії “як мистецтва словами впливати на фантазію”. Іноді здається, що урок цей засвоєно навіть понад міру, буквально, бо творчість, як іронізував інший його авторитет, обертається на “великих слів велику силу” і... більш нічого. Натомість менш почутим виявився німецький мислитель у розумінні цілей таких “впливів”, що їх метою “розкрити перед нами (читачами – *Р. С.*) ідеї, тобто показати на прикладі, що таке життя, що таке світ. Для цього передусім необхідно, щоб сам поет знав це; і залежно від глибини чи поверховості його знань відповідним буде і його творіння. Тому й існує нескінченна множинність ступенів як глибини і ясності пізнання суті речей, так і поетичного таланту”⁵⁷⁹. Доводячи ці міркування до логічного завершення, цитований автор говорить про самозадоволеність поетів, адже, зазвичай, кожен з них вважає себе видатним, оскільки

⁵⁷⁹ Шопенгауэр А. К эстетике поэзии. – [пер. с нем. Ю. Айхенвальд] // А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. – Т. 1–2. – Мн.: Попурри, 1999. – Т. II. – С. 545.

вповні увиразнює у тексті пізнане на своєму рівні й на цьому ж рівні оцінює здобутки інших.

Наведені характеристики прикладаються і до наших митців. Із тим хіба уточненням, що самозадоволення не дорівнювало самоомані, самодурству. Обоє добре відчували можливості власного обдарування. Та от тільки Леся Українка у безмежжі потуги, а Олесь у скінченності сили свого здобутого, але не подоланого рівня. Страх чи неспромога іти далі зупинили, законсервували його на функції виконавця, але не ролі-покликанні деміурга. Інакше кажучи, він не наважився піти вглиб, у суть речей, до осягнення ідей через культуру, онтологію, психологію, а зостався віч на віч з реальністю, пізнання якої лишив за описом, безпосереднім емоційним відрухом, ритмом серця. Так великий природний таланти лишився без огранки, саморозвою. Тому й неминуче фатальною і пастка, куди втрапив замолоду і не зміг увільнитися до кінця життя. Становище це, услід Шопенгауера, можна назвати випробуванням дійсністю, химерною залежністю від неї. «Поетична направленість молодості, – пише філософ, – легко викривлює почуття дійсності. Бо ж від дійсності поезія відрізняється тим, що в ній намальовано життя, цікаве і водночас без страждань, тоді як дійсність, доки у ній немає страждань, нудна, а як тільки вона робиться цікавою, не може уникнути страждань. Так, посвячений у поезію раніше, ніж у дійсність, вимагає від останньої того, що може дати тільки перша: у цім головне джерело того незадоволення, яке гнітить найобдарованіших юнаків»⁵⁸⁰.

Стан і становище Олеся напрочуд окреслюються контекстуально-біографічною, але й не менш значущою філософськи-екзистенційною метафорою: лірик і естет на бійні, яка на довгі роки стала місцем праці. Але, на жаль, не тільки цим, а ще й онтологічним, чуттєво приступним топосом і приватного, і національного. Це правда, поет повсякчас прагнув до співвіднесення непримітної, а насправді жаскої реальності з відрухами своєї великої душі й биттям чистого серця. І неможливість не то компромісу, а й більш-менш прийняттого порозуміння, пояснення невлаштованості буття, його антиномій, робилося джерелом конфлікту, а отже, й джерелом страждань.

Не сказати б навіть, що він тікав від дійсності, як то здавалося багатьом сучасникам. Навпаки, особливо замолоду щосили намагався

⁵⁸⁰ Там само. – С. 547–548.

все зрине й осяжне осмислити і в міру спромоги, структурувати, навіть направити. І тут, як усі його колеги-сучасники (та й не тільки сучасники), втрапляє у подвійну турбулентність покликання / мистецтва та обов'язку / суспільства. Ніде правди діти, Олесеві, мабуть, як нікому іншому за тих часів (хіба молодомузівцям), вдалося відносно безболісно обійти дві головні спокуси епохи – місії провідника-трибуна й моди соціаліста-практика. Але не уник він, і ніхто не уник, бо не міг уникнути, згаданої розщепленості поміж векторами “краси” і “правди”.

Порозуміння з соціополітичними вимірами реальності (для більшості вимірами провідними, а то і єдиними) Олесь, слідом чи разом зі своїми колегами, шукає через визначення меж та інтенцій національної просторіні-душі, а також у спробах аналізу-діагностування її присутності / притомності. Роль “вітчизняного Тіртея”, до якої так чи так примірявся, виявилася роллю не стільки невдячною (нема ж бо пророка на землі своїй), як невідповідною ані його талантові, ані, за великим рахунком, очікуванням читача. Не останню скрипку в цьому і, вочевидь, на жаль, відіграла й тогочасна критика, яка за інерцією чи за наперед утвердженою програмою вперто вишукувала у нових творах нових авторів старої пісні на старий лад. На практиці це означало витягування чи дотягування другорядних контекстів до магістральних – бо сучасних, бо злободенних.

Така інверсія лишала поза зоною усвідомлення справді надважливі речі, оприявлені далекими від традиційних, точніше чинних на тоді способів ледь не соціоісторичного угрунтування. Звернення до “темнот” колективного несвідомого, практиковані Лесею Українкою та Олесем з рішучістю, котра дорівнює і “виправдовується” хіба жагою пізнання, тільки на позір могли видатися поетичною забавкою. Химерами, що кореняться у песимістичному ставленні до дійсності чи зневірі самих авторів.

Суть же насправді в іншому, в прагненні до з'ясування істинного стану речей, тобто факторів і процесів, що призвели і уможливлюють надалі тривання національного небуття – сну-летаргії. Глибина і різкість проговореного (чи вартує з огляду на інертність “пацієнта” вести мову про “терапію”?) і в дефініціях, і в узагальненнях далека від звичної усім публіцистичної функціональності. Жах domeжно відкритого знання про свій народ як народ рабів і себе як його нащадка, невільника зі сповитку, є не просто супровідним почуттям, як сором, злість чи провина, а екзистенційним корелятом

світорозуміння. Тому й наскрізно-послідовне, упродовж всього творчого шляху, дослідження цього “феномену” – у суспільно-історичному, психологічному, духовному вимірах.

Точкою відліку для означеного пошуку можна взяти намагання молодих українців дати собі раду з національним спадком, увійти у право посідання. Не менш жаским мало б виявитися і ще одне відкриття: спадкувати доводиться мертвим, бо для цілковитої більшості живих, перефразовуючи Лесю Українку, “батьківськеє надбання – то абищо”. А все ж про таку поширену в колоніальних народів (ще й на тепер, довго після звільнення) “культурну некрофілію” говорити не доводиться. Чого, а “культу предків” перші модерністи не творили і не сповідували.

Інша річ – дослухання голосу віків, прийняття естафети обов’язку-правди, обов’язку-боротьби, яку тільки й можна було отримати від попередників. Таке порозуміння-зв’язок-діалог не ритуальне куріння фіміаму, а живе служіння, як то часто любить описувати Олесь, перед вівтарем живої ідеї. Тут у чистому вигляді оприявнюється головний принцип лицарського етосу – “походження зобов’язує”. Здавалося б, не дуже й значне зміщення акцентів, але на рівні архетипів епохальне: від жертви (профіль покірного мученика, страждальця-невдахи) – до офіри (чин свідомої самопосягати великій справі, горіння, а не жертвне самоспалення). Перше – тільки данина хибно сприйнятій і трактованій традиції, підтримування ледь жевріючого вогника у мороці ніщоти. Друге – яскравий спалах, годний коли не розігнати темряву назавжди, то принаймні показати шлях, що веде до справжнього, вічного світла. Бо ж інфернальний простір, достеменний антисвіт не у потойбіччі, він у реальності – реальності імперського викривленого часопростору згори накинутаго вільній колись країні, а тепер лишень території, присмерковій зоні.

Самолокалізація поета-громадянина у найширших, ніби й геополітичних координатах напряду стосувалася вироблення стійкого імунітету до будь-яких форм посідання й володіння. У загальних вимірах ішлося про накидання (хай і з морально благими цивілізаційними місіями – “повинність білої людини”, за Кіплінгом) та прийняття (з позірною, а не рідко й щирою вдячністю) несвободи. Імунітет, наявність і необхідність якого так рідко усвідомлювався творцями й співцями імперсько-колоніальних (провідних на тоді

в культурі) дискурсів: Британія, Франція, Бельгія, Німеччина, Австро-Угорщина, Росія і ін. Альтернативу екзистенційній несвободі (бо господар теж невільник, як і його раб) досвідом своїм і своєї країни висували представники упокорених націй. Звідси й піднесена до наріжної ідея протистояння несправедливості, яких би форм вона не набирала, де б і кому не загрожувала. На ідейно-етичному, а ще більше емоційному, психологічному рівнях творчості це знаходило вираження в рисах експресіоністичної поетики.

В окресленім історико-культурнім контексті молоді патріоти справді мали б почуватися, за словами Лесі Українки, позбавленими спадку лицарями, покликання яких – утрачене, тобто брутално відібране повернути. Огром завдання, що видавалося не під силу не то окремії людині, а й цілому поколінню, не просто знеохочував, а приголомшував, нівелював, давив. Для його вирішення бракувало самого ентузіастичного відруху, готовності до подвигу, навіть жертви. Адже важила не тільки ситуативність тактики, а й послідовність стратегії. Дати раду зі своїми волонтаристськи-деструктивними емоціями у той спосіб, щоби вони не випалили на пустку власне Я, не розірвали, не знечули, допомагала творчість. Але “експресіоністичний досвід” реалізації (а не просто викиду) внутрішніх поривів здобувся в обох поетів на різну міру освоєння, а отже, й ретранслявання.

Одному здійснити нездійсненне годі. Це універсальним прикладом доведено Христом, до образу якого так часто апелювалося. Для Олесь тут головним його, образу, профілем – краса й височінь жертви. Її сенс у виявленні власної інакшості, що нею можна протистояти світові і за цю сміливість отримати винагороду спокоєм, у тім числі й через примирення із власним Я. Однак місія Спасителя – показати шлях порятунку, тягар і чин якого вже відтоді припадає на кожного. Звідси й сакральність місії “небагатьох покликаних”: розбудити душі, зморені летаргією небуття, допомогти хохлам-малоросам обернутися / стати знову українцями. А що підоснови, потенціал до такого перетворення є, засвідчує інша, також відкрита й перевірена власним досвідом, геть антиномічна “рабу” матриця-архетип колективного несвідомого, архетип “лицаря”.

Ось на цім пороговім пункті Олесь зупинився. І не через утрату сил, хоча можна трактувати й так, а тому, що для нього то був кінець маршруту, не завершення шляху взагалі, а саме індивідуальної

потенції до руху. Пояснити роздвоєність національної душі, у сприйнятті співця “журби і радості”, роздвоєність фатальну, виявилось понад можливе, бо не його це придїлення, бо не закладене в основах творчого обдарування. Він міг прозирати, фіксувати й оприсутнювати – і така його реакція; і цього не мало. Натомість здатність узагальнювати, пояснювати і, універсалїзуючи, перетворювати виховувалася іншого кшталту умовами й чеснотами.

Стосовно Лєсі Українки деякі критики схильні були лєдь не абсолютизувати “драгоманівську науку” визначальною школою життя. І в багатьох моментах це твердження не далеке істини. Але не менш чинними і особисті якості, а відтак і здобутки світорозуміння, світоосягу. Важить тут і критичний перегляд соціополїтичних доктрин дядька, особливо у націосфері, і розбудова бїльш відповідної часові, й воднораз, завдяки невичерпно-динамічному потенціалу художнього “моделювання”, універсальної концепції буття. То правда, що замолоду письменниця, як і всі її колеги, віддала належне і “плакатній” ліриці з її пафосом очевидних істин, бойових закликів та гнівних таврувань зла. А все ж помітним, а згодом і магістральним робився потяг до аналітики, а не лише дескрипції, прогностики, а не констатування очевидного, зрештою універсалїзації досвіду / досвідів – і конкретно-історичного, приватного, і загальнолюдського, онтологічного. Такі підходи, за суттю своєю, у вузькому просторі громадянського самопозиціонування давали належну широчїнь розвою і не менш необхідне відчуття стрїмкості, руху коли не по висхідній, то принаймні спіралеподїбно.

Для багатьох сучасників, на жаль, такий шлях поставав утечею від поточного стану справ; а вже гїршого переступу для митця годі й уявити, хїба пряма зрада. Натомість навернення або, після доривчо-хибних блукань позаактуальними контекстами, повернення до дійсності незмінно віталосся, схвалювалося й заохочувалося. Навїть коли “повернення” це відбувалося з примусу, байдуже суспільного чи особистого. Таке трапилося з Олєсем (та й чи тїльки з ним одним?). Невимовно страждаючи від зіткнень з реальністю, її жорстокістю, невлаштованістю, згадуючи Гайдеггера, “убогістю”, він не міг собі дозволити розірвати з нею: ні як син з обов’язку перед Батьківщиною, ні як поет, що втрапив у заручники до своєрїдності власного таланту. Повторно узятися за художнє декларування лозунгів, чому віддав належне в юності, це, розумів,

не міг не розуміти, поразка й профанація. А щирі й глибокі (і цим найцінніші!) власні реакції на світ, крики від завданих ним ран, читачам, як виявилось (а він був чутливим до громадської opinio), здалися нецікавими, мовлячи терміном епохи, “непожиточними”. Місія ж бо українського митця – навчати і вести за собою. А куди може завести, мовляв Єфремов, песиміст так доглибно пойнятий “зневірою”?

“Прокляття Каїна над нами...” – цей рядок з Олесевого вірша 1915 р., рядок-діагноз національної ситуації, уповні передає й приватно-екзистенційну ситуацію самого автора. І мабуть, тут усе ж ішлося не так про сумнозвісне роздвоєння, як антиномічність станів-почувань, накинутих і/чи доброхіть узятих. Відходячи громадсько-патріотичної тематики, поет майже автоматично утрапляв до категорії відступників-братовбивць (і коли забувався, то про це неодмінно нагадували). Беручись до виконання обов’язку перед загалом у той спосіб, якого загал вимагав, митець втрачав себе, з ката обертався на жертву, з Каїна на Авеля. І не знати, що страшніше, хіба друге у зримому вияві більш руйнівне. Згадується Винниченків щоденниковий запис 1920-х рр. про зустріч з Олесем, запис наставницько-викривальний, осудливий – за пиятики, ледарство, старцівство, невміння оцінити дружньої помочі тощо. Варто-таки опустити всі моменти моральної правомірності таких висловів і висновків, яких насправду було чимало. Краще беземоційно і неосудливо бодай на мить застановитись над долею того, хрестоматійного у Лесі Українки, “вбогого лицаря без спадку”, що вмирає від отрути, підсипаної зрадницькою рукою. Умирає не славно, але й не безславно.

А все ж Олесь, як і найстійкіші з колег, не шукав загибуні. І не тому, що в цьому немає нічого героїчного. Він прагнув порятунку і утвердження, бо жити іноді набагато важче, ніж умерти. Альтернативою ворожо-закритій реальності сотвореній людиною постає прихильно-відкрита реальність первозданного світу – природи. Облишивши виконані у традиційній для вітчизняного письменства манері спроби поетів відбивати соціальну емпірику через паралелізарисовки довкілля, варто зосередитись на самоцінності пейзажного жанру. Утім, модерна художня свідомість була однаково чутливо-сприйнятливою як до видово-родової дифузії тексту, так і його спромоги синтетично-фронтального освоєння буття.

Структурованість соціуму, хай якого ліберального засадами й можливостями, однаково стоятиме перешкодою вільному пізнанню, а отже, вияву людського Я. Уповні цю екзистенційну свободу годна запевнити / повернути хіба первина творіння, збережена і явлена тут-і-тепер контурами й абрисами світу-без-людей. Точніше обіч, поруч і довколи них. Тільки профанові або, що часто рівноцінно, представникові споживацьки-уречевленого світика все, що поза осягом його нагальних потреб, уявляється (і являється) знерухомленою і/та урухомленою матерією, і тільки. Особистості ж тонкій, чулій, і цією чулістю відкритій назовні, усе зрине, а ще більше приховане, резонує озивається невпинним голосом буття, діалог з яким – призначення і розкіш поета.

Митець – то вже не тільки і навіть не стільки спостерігач або модератор, як співтворець, “оприсутнювач” надчасових істин, який пізнає / представляє суще через себе і себе через суще. “Чувство бессмертия, – твердив Б. Пастернак у доповіді 1913 р. для Гуртка дослідників естетики культури й символізму в мистецтві, – сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. [...] Качества объяты сознанием, последнее освобождает качества от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения”⁵⁸¹. Осмислити невичерпність світу, представивши пізнане у певній, завжди найумовнішій концепції, завдання згори приречене на поразку чи, у небагатьох винятках, на позірний успіх. Не завжди зараджують, точніше мають продовження і розвиток, також і спроби через індивідуальне спостереження вийти на загальнозначущі сенси. Шляхом хай і ситуативно-доривчої систематики далі (більш чи менш багатой, але ніколи не повної) колекції вражень не піти.

Здається, замкнене коло. Безвихідь. Аж ні. Відзначене Пастернаком “почуття безсмертя” набувається чи здобувається методами

⁵⁸¹ Пастернак Б. Символизм и бессмертие. Тезисы // Б. Пастернак. Собр. соч.: в 5-ти т. – М.: Худ. лит., 1991. – Т. IV. Повести. Статьи. Очерки. – С. 682–683.

майже геть протилежними від раціонально-лінійного дискурсування, яке так або так, але незмінно буде опосередкованим. Найоптимальнішою дефініцією, яка видається тут доречною, є “прийняття” або, ще точніше “єднання” суб’єкта й об’єкта, що насправду межує з містичними практиками, але суттю таки інше – глобальніше, масштабніше. Ітися ж бо має не про розчинення, а суголосно-спонтанне зростання / народження світу, де людина і творець, і творене. Це чудово уміє передавати Олесь настроєво-образною палітрою органічної (рослини) та неорганічної (камені, вітер тощо) сфер буття. Космогонічні наративи Лесі Українки, звідки людину не рідко виведено навіть як спостерігача, резонують ще й якоюсь справді неземною поліфонією ритмо-чуттєвих реєстрів. І саме тут славетній емоціоналізм “співця журби і радості” виявляє свої найбільші можливості й разом межі, далі яких автор іде лише задіюючи інші духовно-творчі потенції.

У стильовому вимірі органічно чинним методом реакцій на мінливу сутність природного світу / світу природи зробився імпресіонізм. Його наративні потенції, якраз-таки уможлилювали ті вектори само- й світопізнання і, що важило не менше, самопрезентації, котрі дозволяли лишатися собою без напруги опосередкування, особливо трудного на рівні емоціональному. Правда й те, що цей випрозорений (а чи полегшений?) варіант спрощував узаємини з читачем, адже митець тут поставав гранично відкритим, довірчощирим; із загрозою, і то цілком реальною, збитися на сантимент.

Окрім того, імпресія, як спосіб дистанціювання від близького обом поетам, особливо на початках шляху, романтизму, здобувалася на “роль” модернізуючого фактора. Важливого, слід визнати, у конструюванні творчої особистості й процесах вироблення-виразнення нової поетики. Хоча, сказати б, на рівні доктринальному присутнішими ставали речі світоглядно-філософської, психологічної чинності.

Пізнати *щось* не означає ретельно це дослідити й описати, пізнати – це створити *все*, утім і себе, тобто не представити, а явити. “Поет, – читаємо у Гайдеггера, – називає Богів і всі речі тим, чим вони є. Це не є надавання назви чомусь, що попередньо вже було відоме – суще іменується тим, чим воно є, тільки завдяки істотному слову поета. Отже, суще стає знаним *власне як суще*. Поезія – це

становлення буття з допомогою слова. [...] Речі починають сяяти тільки після того, як ми первинно назвемо Богів, і їхня сутність перейде у слово. Тоді людське існування отримує сильні зв'язки та основу. Сповідь поета є поставанням не тільки тому, що воно вільно обдаровує, а також і тому, що дає сильну основу людському існуванню на його ґрунті. [...] Сутність поезії є поставання буття через слово”⁵⁸². Розглядаючи у цім же контексті ключову в символістів ідею світової душі, слід вказати на успішні спроби українських митців не просто посвідчити її існування власним долученням / ініціацією. Значущим тут є досвід “уприсутнення” надземного, надчасо- і надпросторового ідеалу словообразом, словоенергією, словоданістю.

Ідеал пізнається не тільки спогляданням і прийняттям величі природи через дію і співдію з нею. Відповідно “налаштованою” має постати і душа людини, “частка, – як наголошував Олесь, – душі світової”. Погодження й прийняття себе органічним складником “буттєвого потоку” скеровує до примирення нерозв'язаних в околі земного тяжіння екзистенційних антиномій. Примирення ж це відбувається самовписуванням у колообіг універсально вічного буття, де існування індивіда дочасне, але не проминуще, не марне.

“Почуття безсмертя” всередині кожного з нас – варто вслухатись, варто довіритись. Олесь звіряється, віддається таким станам беззастережно, вершинні його поезії це насправду схоплені у леті (не в статиці) миті повноти буття, осягнення, осяяння. Але, як це частково відбулося й у ліриці громадянського звучання, енергія образу, чуття, думки, не знаходячи вищого, повнішого способу вияву, самохіть пускалася колом, а відтак спадала, вигасала, нівелювалася. У суто літературному еквіваленті тут не сталося того, увіч необхідного розвою, руху від чисто пейзажного до психологічного, історіософського, культурологічного ландшафтів, що бачимо у випадку Лесі Українки.

Ще виразніше протистояння / протиставлення аполонівського (космос, культура) та діонісійського (хаос, природа) начал виявляється у любовній поезії. Загалом конфлікт цей, такий звичний і такий плідний для творчої особистості, у випадку Олесья видається особливо непримиренним. Коли у позірній простоті своєї пейзажної

⁵⁸² *Гайдертер М.* Гельдерлін і сутність поезії... – С. 202.

лірики поет прагнув наблизитись до витоків первісного, незіпсованого світу, то в ліриці інтимній досвід приватного так чи так, а вимагав семантико-контекстуального употужнення. Узявши основоположною ідею любові як дару, він сповна віддав належне оспівуванню його чарівної, а більше чарівливої суті. Однак переваги прийняття неземного блага і водночас земного блаженства надто очевидні і цією очевидністю здатні полонити й утримати хіба читача, та й то не кожного. Постава навчителя, хай якого делікатного поводженням і тоном, з часом втрачає свій поваб, лишаючи у висліді враження раз у раз повторюваного уроку.

Запропонована М. Кодаком у розмові про пейзажистику автора “Журби і радості” парцеляція чоловічої (графіка) та жіночої (живопис) лірики, має свій сенс і у розгляді особливостей художнього втілення любовних переживань. Імпліцитно такий підхід виказує і можливості або принаймні потенції увиразнення в категоріях досвіду однієї статі пережиттів статі протилежної. Олесь до такого двоголосся удається повсякчас, Леся Українка – рідше, коли голос Іншого самохіть забирає собі право на *своє* мовлення, тобто на озвучення *своєї* правди. Таке позиціонування розвоєм, якщо не основою, має в одному випадку “історію”, біографічно перейдену та психологічно й літературно засвоєну, а в іншому – “історій / історійок”, чар яких поступово обертався тяглістю, а то й залежністю. З таких вихідних позицій і закроєно саморух до Абсолюту, існування і поклик якого відчували обоє митців.

Усе життя в оточенні й під опікою жіноцтва – з представниками своєї статі Олександр Кандиба, зазвичай, просто нудився – виробило не те що своєрідну залежність, хоча і це теж, а необхідність утвердитись у цьому просторі. І водночас задля того ж домінування у ньому і над ним, стремління відірватись, аби знайти себе у стихіях протилежного. І далеко не з усім давалося ради. Так і не було перейдено порогів вічного підлітка, який хоча й навчився гасити стани фрустрації, у тім числі й за допомогою художнього слова, але ніяк не може (бо не хоче?) віднайти себе дорослого, з чіткою, а не розмитою маскулінною самістю. Натомість адекватне (у гендерному рівно ж як інтелектуальному вимірах) родинне спілкування – батько, дядько, брати, кузени, пізніше друзі-юнаки – змалку заклало в Лариси Косач усвідомлення і потребу повноцінної соціальної

взаємодії. А от, знову ж у протизвагу колезі, складним, навіть травматичним виявився досвід любовних стосунків. Однак свідомо прийнята власна інакшість і з не меншою волею подолана інфантильність витворили цілісність натури у профілях як самодостатньої жінки, так і самобутньої письменниці.

Пошуки кохання, очевидно у цей спосіб можна визначити чуттєво-сенсову наснаженість обох митців, так по-різному, насправді, реалізовану. Олесь – знеможений, а то й утомлений безкінечними романтичними перемогами, а ще зусиллями звільнитися від обов’язків перед жінкою / жінками, заради обов’язку перед ненькою-вітчиною; останнім знеможений не менше. Причиною тут є його небезпечна, як згодом виявилось, ілюзія, що дарованого небесами таланту вистачить на все. У висліді гра з музою, вона бо також жінка, обернулася коли не цілковитим, то катастрофічним програшем, і то на своїй, здавалося б, території.

Розгублений (розіп’ятий?!) поміж двома полюсами суцього, граничними його виявами – еросом і танатосом, Олесь все ніяк не “самолокалізується”. Тобто не збагне (зі страху, невміння чи нехоті – то вже інше питання) як гостро світ наставлений супроти нього. І водночас як пронизливо відкрито все у ньому постає і розкривається. Потрібно тільки прийняти, довіритися своїм чуттям, котрі народжують слова і словам, які підносять, употужнюють чуття та випрозорюють душу. Натомість знову і як митець, і як чоловік він обирає втечу від жінки до жінки (жодна з них ні розрадити, ні захистити не здатна, принаймні надовго) й утечу від тексту до тексту (де так само рідко може дозволити розкіш бути собою). Обраницям він міг подарувати сповнене коханням серце і з тією ж легкістю, з якою вони писалися, любовні вірші – свідчення близькості. Така відданість, “підкріплена” пристрасним обоженням, розчулює жіноцтво (спеціально вживаємо скрізь множину), спонукаючи до відруху, до віддачі, до вдячності. Зовсім інша справа з музою, гра з котрою можлива тільки за її правилами, де першою і неодмінною умовою – щирість у цілковитій посвяті, глибінь самовираження, а не калейдоскопічна, карнавальна зміна масок, за якими немає справжнього обличчя.

Мабуть-таки, чинною виявиться одна з максим знавця сердечних справ Стендаля про те, що “чим сильніший у людини характер, тим менше вона схильна до непостійності в коханні”. Прикро, що ця

риса так фатально позначилася на психотипі поета, зокрема спробах дати раду з першостихіями власної душі, жіноча сутність (точніше складники) якої відповідали за творчість. А все ж літературна фікція, якою він свідомо чи принаймні усвідомлено корегував, власне, заміщав узаємини з Анімою, не перекрила цілковито прямування до вершин художньо-чуттєвого увиразнення духу. Зусилля митця викликають непідробний подив, ба більше, захват, адже рухатись довелося майже у темряві. Маланюкова теза, ніби й дивна з вуст цього суворого естета, що поезія Олеся не така проста, як то видається більшості, уповні набирає сенсу в заданих вимірах. Вийти на ідею Абсолюту, прийняти обов'язком служіння йому, хай якими своєрідними і “прийняття”, і ще більше “служіння” були, таки вартує уваги; і це щонайменше. Адже “дух, – казав Жан-Поль, – продовжує жити і в розграбованих творіннях”, тобто проблісками, натяками, алюзіями виявляти свою присутність, освячуючи / оживляючи на позір ніби й мало значущі, традиційного хову тексти.

У своїх спробунках Олесь багато чого тільки намітив, так би мовити, означив вектори, однак не захотів, не зміг рушити далі, углиб; хоча сучасники саме у любовній ліриці підносили його над усіма. І тому питання завжди іронічного В. Петрова постають у хоча й риторичнім, але цією риторичністю цілком серйознім контексті: “Що було б з українською поезією, якщо в ній була б Леся Українка-Косач і не було Олеся-Кандиби? Якщо б Олесь-Кандиба не ствердив, що існує не лише самотня поезія усамітненого митця, поезія ізольованих образів, але й поезія загально сприйнятого, поезія узагальненої поетичності з образами, вся специфічна оригінальність яких полягає в їх ще зі школи засвоєній звичності?”⁵⁸³. У сказаному таки не слід шукати вказівок ані на простоту, простакуватість художнього доробку, ані на його наслідувальність, вторинність. Коли було б навпаки, наша розмова не мала ґрунту, а отже, й сенсу. Доречно, і то у багатьох моментах, говорити про еkleктику, але куди певніше й підставовіше – про оригінальний шлях.

Олесь сповна віддав належне (і як чоловік, і як поет) нижчому Еросу, Афродіті Пандемос – земній, чуттєвій пристрасті. І далеко не всі його вірші тут культурно-фольклорний шаблон або безпорадне

⁵⁸³ Петров В. Проблема Олеся... – С. 777.

самоповторення. Обсягом значно меншим, але під оглядом філософсько-естетичним непорівняно потужнішим, виступає реєстр творів горнього служіння божественному Еросу, Афродіті Уранії. Саме у порівняльному контексті найочевидніше актуалізується осягнуте-створене поетом і поетесою, згадуючи Кодака, чоловіком і жінкою. Отже річ не тільки в особливостях вдачі, способах поведінки: гедонізмі у першому випадку і стоїцизмі – в другому.

Обоє вони, хоча й у різний спосіб і через різний досвід, виходять на божественні лики тієї, за Шевченком, “всвічної, благої” любові, що животворить, що не залишає. Ідеал-ідея Лесі Українки, дивовижним чином вербалізована / реалізована “сплавом” пережитого і чуттєво, власне, духовно жаданого, знайшла своє вивершення постаттю Христа. Утрачений в земному падолі коханий відродився, щоб уже лишитися назавжди, у цьому потужному патерні-образі. І ще важливо, що авторка не впадає у безберегу етико-емоційну глорифікацію образу. Перебуваючи у моделі лицарського (як лицареса) служіння, вона, однак, лишає простір для порозуміння, діалогу, навіть, пригадаймо “Одержиму”, полеміки.

Своєю чергою Олесь, наміряючись до лицарського служіння прекрасній дамі, її образ також розбудовує через сакральний архетип – Діви Марії. І попри всю свою витончену чутливість (свідомо вживаємо цю дефініцію, замість “чуттєвості”), він продовжує утверджувати порушену (принаймні підсвідомо завжди відчував її брак) маскуліність. Найприкріше і для етосу, і для суто художніх інтенцій, а це тут безпосередньо пов’язано, що вияв ця позиція знаходить у притаманній чоловіцтву формі культу. Поетова ідеальна кохана – Жінка (не зовсім, але близька до абстракції), божество, ідол. Він – поруч, біля її ніг, відданий лицар-трубадур, що сповняє свій обов’язок возвеличенням довершених чеснот обраниці. Однак, і тут немає парадоксу, цим, здавалося б, максимальним наближенням-оприсутненням, поіннятий захватом співець віддаляється, стає не просто збоку, а над дамою, покриваючи визнанням і славослів’ям патріархальний принцип суб’єктно-об’єктного домінування. Жінка як мета, а не як рівня, – ось у чім межа і суть. Не останньою чергою причиною цьому є роздвоєння у сприйнятті феномену любові, переважно як того, що проминає з людиною, а не лишається з нею і цим лишає її назавжди, у вічності.

Значною мірою ця екзистенційна, а також художня “амбівалентність” проявляється і у великому жанрі; отже, так чи так, а питання чи зміг Олесь у драматургії сказати те, чого не вдалося у поезії, лишається актуальним. Його водевілі, шаржі, фарси, що пишуться паралельно творам поважного змісту, засвідчують не тільки потребу одномоментної реакції на поточну дійсність. Хоча і не є чистими спробами у цю дійсність утекти, тим паче пояснити її або якось скорегувати. У такий відсторонений (обхідний?) спосіб невпевнений автор продовжує шукати себе. Поміж іншого, це пов’язано з необхідністю належної адаптації “чистого лірика” в нових умовах. У нього не було проведено як, приміром, у Лесі Українки, підготовчої роботи бодай на рівні структурування поетичного матеріалу. Пояснити це можна стихійністю обдарування, що не передбачала дисципліни думки, аналітики і загалом схильності до масштабного мислення: анархічна вдача керувалася передусім творчими поривами, а не волею. Він украй рідко вдається до організації віршів у цикли – надто різновекторними, сенсово й естетично (хоч і не самодостатніми), незважаючи на позірну монолітність, вони є. Таке враження, що простіше підготувати нову збірку, аніж опрацювати – відібрати, відшліфувати, огранити – вже наявне. У порівнянні з колегою, не було і цілеспрямованого руху в жанровому руслі поеми – ліро-епічної чи бодай ліричної. Єдина серйозна спроба тут і одразу поважний здобуток, завершена 1910 р. космогонічна містерія “Щороку”, роботу над якою розпочато й полишено ще п’ятиліттям раніше.

І тим більш дивно, що прихід у драматургію Олесь заявив хоч і не з очевидного шедевра, то все ж вельми оригінальної і глибокої речі. Інша справа, що як і одноліткам-новаторам, адекватної рецепції, і сценічної, і у сенсі належної критичної, читацько-глядацької реакції, за тих умов сподіватися було годі. (Після прочитання “Танцю життя” І. Нечуй-Левицький опублікував статтю з добром “цікавих” пригод із селянського життя і порадами автору скористатися ними у своїй роботі!). Надто вже ефемерною зброєю в умовах “нації на марші” видавалися модерні практики, та ще й у такому найефемернішому самовияві як символізм. Із цим безпосередньо пов’язані (чи й ними визначалися) і песимістичні налаштування української аудиторії, яка від своїх авторів очікувала у кращому разі

більш-менш вправної адаптації / переспіву зразків актуального європейського мистецтва. Що уже прогресивні світоглядом “хатяни”, а й ті Олесеву “По дорозі в Казку” найперше заходилися “приточувати” до реальності.

Шлях, яким це зазвичай робилося, пролягав крізь постать протагоніста, що в ньому з ентузіазмом упізнавали і з таким же запалом заперечували тип / типи епохи. Куди важче цю методу було задіяти щодо героїв Лесі Українки, але деяким критикам і читачам наполегливості не позичати. Інтерес же обох до казки, міфу, легенди (Олесь не тільки оригінальний дитячий письменник, а й перекладач “Тисячі й однієї ночі”, Гауфа, Лонгфелло) покладався в обрахунок хіба фактором побічним. Особливо коли це стосувалося царини біблійно-сакрального – цивілізаційного етапу, на думку багатьох, успішно перейденого, подоланого. Тому художні спроби освоювати цю неозору просторінь у кращому випадку бралися експериментом, суто формальним, звичним засобом передати актуальний зміст.

У цім же напрямі розгорталися й спроби витрактування означника “казка” вказівкою на алегоричність дійства. Певною мірою такі підходи мали свою логіку, зокрема щодо “Осінньої казки” Лесі Українки. Однак магістраллю, що нею свідомо рушили митці, алегоричний театр не назвеш. Як явище, він тільки формувався, аби знайти згодом вираження у сценічних практиках експресіонізму. Належне цій стилістиці як у поетичних, так і перших драматичних спробах віддали обоє авторів. Але органічною поетика “експресивного інакомовлення” ні у світоглядно-психологічних, ні в художньо-образних вимірах для них не стала. Хоча, ймовірно, тогочасна публіка, за умови адекватних театральних інтерпретацій, була б до речей цього, зрозумілішого закрою сприйнятливішою.

Те, що автори таких драм як “По дорозі в Казку” й “Осіння казка” шукали виходів зі старого у нове було не менш очевидним, аніж допустимий літературний “екзотизм” самих шукань. Мовляв, це навіть доречна їхня форма, адже “для народу” складні соціо-політичні, світоглядні концепції варто і треба “оповивати” звичною обгорткою прийнятно-зрозумілого. Як обурювалася Леся Українка (і не вона одна!) на ці “легенькі потравки” (В. Стефаник) для загалу, готуючи які, митець робився подвійним заручником і тенденції / замовника, і таланту / матеріалу. Іноді здається, що її згадана вище

фантастична драма, то ще й іронічна відплата, власне, знуцання над кон'юнктурою доби: ось маєте світ, де все знайомо-упізнаване і все поставлено під сумнів. І це, що важливо, не правда блазня, це правда викривлених дзеркал – простору серйозно змодельованого адептами серйозних доктрин.

Моделі ж, які вибудовують письменники-модерністи, відносними можуть бути лишень щодо поточного моменту та ще відносності рецептивного потенціалу аудиторії. «Поезія, – наполягав Гайдеггер, – не є просто окрасою нашого існування, якимось минуцим захопленням, екстазом чи забавою. Вона є тим фундаментом, на якому тримається історія, а тому це не просто якийсь культурний феномен чи “маніфестація” якоїсь “душі культури”». Фундамент, що на ньому зводився новий “дім буття” українців, і складом своїм, і місцепокладанням таки закроював споруду вічного, а не дочасного тривання. І ще, там само у Гайдеггера: «Поезію тепер ми розуміємо як становляче називання Богів і сутностей речей. “Поетично мешкати” означає перебувати в присутності Богів та близькості до сутностей речей. Те, що в своїй основі людське існування є “поетичним”, водночас говорить нам, що, як таке, яке становлять, воно не є заслугою, а даром»⁵⁸⁴. Звідси й інші причиново-наслідкові зв'язки, тяглість і специфіку реалізації-впливу яких марно заміряти логікою фронтального сприйняття модальності. Отже, очевидною постає необхідність підключення “логіки”, точніше “діалектики” міфу, де атипове зовсім не дорівнює аномальному чи навіть винятковому.

Міф узятий як сакрум, переконливо доводив М. Еліаде, дорівнює онтології, то́му, що відбулося, що проявилось цілком. Відтак Олесева “По дорозі в Казку” й “Одержима”, драма, яка відкриває “великий наратив” Лесі Українки, це оповіді не просто “межі”, а того, що за нею, власне, у безмежжі. Парадоксальна, навіть більше, непідвладна зашореному розумові ідея: шукати сенсу й земного призначення поза світом земного. Тому модельовані письменниками “екзистенційні роздоріжжя” тільки на перший погляд постають шляхом в нікуди. Узнявши до конотації біблійно-архетипні сюжети й образи, можна відкрити не просто взаємонакладання структурних матриць, а й уживання та пере- і проживання героями (і їхніми авторами?!) станів міжчасся, точніше нульового, бо священного, бо сакрального часу.

⁵⁸⁴ Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії... – С. 203.

Протагоністи перших драм авторів (у Лесі Українки слід ще назвати “Вавілонський полон” та “На руїнах”) профілюються ключовими постатями Святого Письма – Мойсея / Старий Завіт та Христа / Євангеліє. І місія першого, вивести людей з фізичного рабства, доповнюється, а чи завершується місією другого – звільнити людину внутрішньо, духовно. Навіть в “Осінній казці” авторка, що іронізує з усього і в усьому сумнівається, Казку, котру, як і в Олеся, “розташовано” на горі, сприймає і трактує цілком серйозно. Її пошукам і осягненням дорівняно здобуття самого себе. Посідання “дому душі” і є насправду покликанням чи завданням кожного, хто бажає стати співпричетним до буття, співучасником його, а не лише доривчим фрагментом. Отже і хід людей – то не марне блукання, а випробування, згадуючи біблійну метафору, відсіювання зерна від половини.

Більшість тут зазнає поразки. Але не тому, що юрба завжди не має рації і душі, бо керується інстинктами та емоціями. Точніше не тільки через це, адже провина не у приналежності до натовпу, а в невмінні, небажанні виокремитись з нього, щоб стати індивідуальністю, тобто здобути тяжке право на вибір і відповідальність. Юрба це завжди фізичне, низ, на якому дихотомія існування “розіп’ятості” поміж духом і тілом не просто нівелюється, а її взагалі немає. Цілком і повністю владарює форма, де актуальною сьогочасна потреба *тут-і-тепер*, а необхідність *завжди-і-скрізь* навіть на проглядається. Застиглість самозадоволення не передбачає (і не вимагає) жодного руху, то більше зміни, завжди болісної, буттєвого стану і статусу.

Звідси і систематика художньо-онтологічного конфлікту: сила особистості й слабкість юрби; і навпаки. Місія лідера-праведника не насильно ошчасливити усіх, навіть не вказати цілком певні способи здобуття омріяного. Ідеться саме про засвідчення можливості / потреби Ідеалу, а ще готовності його прийняття / відстоювання. І це найголовніше, бо заперечення чи відкидання тут дорівнює, повторимось, не тільки утраті чогось в собі, а себе взагалі. Цей метафізичний нульовий топос, за Гайдеггером “початкова просвітлина (галявина) буття”, осягається, ясна річ, винятково через власний досвід, котрий, утім, визначається і корелюється досвідом і прикладом Іншого.

Він в Олеся знайшов лише свою Казку на горі, як і Месія у Лесі Українки, здобув і отримав на Голгофі тільки своє. Але й ті, хто

поруч, хто повірив і прийняв “демонстроване буття”, так само уже в дорозі до свого. Примітно, що в обох письменників, не сказати послідовними, але справжніми учнями великих учителів стають жінки: Дівчина і Міріам. Перша гордо й упевнено продовжує торувати показаний попередником шлях, хоча того, хто його проклав, розшалілий натовп забиває камінням. Друга сама зазнає насильницької смерті від тих же рук, що упорались з Месією. Час хама і звіра, що неодмінно настає після відходу (але не смерті!) праведника, саме завдяки тому, що Він не вмирає у своїх послідовниках, ніколи не обернеться довічним (а тільки тривалим) царством темряви. Бо є одержимі, які не приймають і ніколи не приймуть облуди світу земного. А за його спромогу бути іншим, віддзеркаленням Царства Небесного чи бодай можливістю, провіщенням такого, віддадуть найцінніше – своє життя. Віддадуть не вагаючись, жертовно – бо з надією, бо з любові.

Готовність людини модерної епохи вивірити власне існування координатами вічного стає коли не головною, то однією з таких відповідей, якою письменники реагують на запити доби. Щоправда в актуально-реальній і до потворного прагматичній дійсності кинути виклик неминучому, що більшістю інертно сприймається як звичайне, наважуються одиниці. Від часів Сервантесового Дон Кіхота і Шекспірових Гамлета й Короля Ліра у літературі підтримувано лінію героя, котрий супроти світу виступає ведений чимось проти-лежно іншим, аніж загалом звична притомність запаленого гнівом, помстою, зневагою і т.ін. розуму. У ХІХ столітті проблему божевілля як інтенсивного стану психіки по-новому актуалізували романтики. Реалісти й близькі тут до них натуралісти силкувалися дати науковій, а то й суто медичній поясненню нетипового, хибного феномену, який, майже паралельно, через творчість “проклятих поетів” і художні практики декадансу, насвітлювався у відмінних од прескриптивно визнаних девіантними чи перверсійними реєстрах. Сто-совно ранніх, також і українських модерністів, то вони успадковують / приймають останню з названих “традицій”. Бо незвичайні, нетакі, одержимі, інші, як з’ясовується, суцього не викривляють, не спотворюють, а, навпаки, своєю інакшістю виявляють його невидимі тверезому оку, незнані досі виміри. Приречені бути не як усі, вони однаково страждають і від усвідомлення цього, і від сприйняття та розуміння життя у немислимих реєстрах.

Особливу увагу обоє письменників покладають на того, хто ніби знає про себе все, утім і найстрашніше, а однак не в силі збутися рокованого. І тому в центрі, наче в античній трагедії, єдиноборство особистості з долею – рішуче, але згори приречене на поразку. Навіть найсучасніші здобутки й відкриття (у “Блакитній троянді” Леся Українка переконливо розвінчує ілюзію всесильної науки) нічому не зарадять. Адже доля – це позбавлена мети сліпа сила, загибля, прірва. Доречним було б згадати й Шопенгауера “волю до життя” й слабку людину, віддану їй на поталу. Тільки що герої українських авторів до останку протиставляють нівелюючій ніщоті своє маленьке, поймає розпачем, страхом, божевіллям, а все ж незламне Я.

Реалізм, як наполягав Е. Фром, лишень здається повною протилежністю божевілля, насправді ж є його продовженням. Отже, там, де пасує притомний розум, “розширена”, “розхитана” свідомість прямує якнайдалі. Перевідкрита модерністами “якість” змінених станів, у парадоксальній, а при ближчому розгляді, то, по-своєму, природний спосіб претендує на осягнення незвіданого, хрестоматійний ніцшеанський “погляд у прірву”. Але чи дивиться й автор очима персонажа, а коли так, то у який спосіб. І про це, здається, можна прочитати у Пастернака, поет якого «посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, – есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо – но условие для качества. Поэзия – безумие без безумного. Безумие – естественное бессмертие; поэзия – бессмертие, “допустимое культурой”»⁵⁸⁵. Інакшість митця, власне, її досвід, стає запорукою переконливого в усіх сенсах героя. Але існує і зворотний зв’язок, коли герой впливає на свого творця, точніше свого двійника у реальності.

Ідеться не тільки про звичну на тепер форму сублимації у текст якихось порогових комплексів, страхів і/або звільнення від дитячих психотравм. Перше маємо у випадку Лесі Українки з її намаганнями літературно, через “Блакитну троянду”, “програти / перейти” суїцидальні настрої, а чи зусилля Олесь у “Танці життя” збутися батьківської залежності. Вельми присутніми, ймовірно що й головними, є і настійливі спроби автоадаптації до *себе-іншого* в процесі письма

⁵⁸⁵ Пастернак Б. Символизм и бессмертие... – С. 683.

і автокорекції / прийняття *себе-нетакого* в реальності. Психоаналітиками давно помічено, що самопізнання у подібних випадках, коли воно глибоке і глибинно ж прийняте, відчужує особистість від її попереднього, як з'ясовується, ілюзорного існування. І складність у тім, щоб не просто знайти собі нове існування, а прийняти у ньому себе справжнього, не такого, яким би хотів бути, а такого як є. Думається, що письменникам, хоч і не однаковою мірою, це вдалося, їхнім же героям – ні.

Під цим оглядом “Блакитну троянду” можна узяти опосередкуванням складної проблеми в авторській свідомості. Тоді як “Танець життя” тут швидше варіації на задану власною свідомістю, але й “запозичену” іззовні (суспільне середовище, культура) майже довільну тему. Тому цей дещо екзальтований, утім, і психологічно, наратив постає не так способом самопізнання (у Лесі Українки), як витворення певною мірою ілюзійного образу, що більше утруднює, ніж уможливорює самопізнання. Але чи можна у такому ракурсі локалізувати драму Олесь як імітацію, підлаштування і/чи наслідування? Аналогіями, що напрошуються самохіть є, про що уже згадувалося, сценічна ескізність в дусі алегоричного театру Л. Андрєєва. Його надпопулярна у тім часі п'єса “Життя Людини” (1906) мала певний вплив на поетику автора “Танцю життя”. Але вплив цей передовсім рівневий – форма, сюжетика, ще менше – концепція персонажів. Олесь, хоч і апробовував стилістику експресії, як і Леся Українка, внутрішньо таки ближчим був до символізму.

Люба Гоцинська мала життя, що не здавалося їй життям, тому відкинула його, що, звісно, не означає ніби й авторка відкинула свою героїню як “відпрацьовану”, то більше “відбраковану” модель. Також і діти-каліки здорового батька у драмі Олесь, навіть найнепримиренніший Другий брат, страшною ціною, але утримуються від самотрансформації в чудовисько. Бо ж “бути в абсолюті потворою, – як казав В. Гюго, – то значить ненавидіти”. Однак вони, що вмотивовано і художньою, і психологічною логікою, хоч і не допускають народження страшного *іншого в собі*, також і не приймають *іншого себе*.

Що залишається нещасному за таких обставин, коли приділення його – страждати? Прийняти все як є, радили древні, й, мовляв Евріпід, полюбити свої страждання. А ще, і тут уже “в своїм праві” доба *moderne*, – вдатися до гри. І знову отой химерний зв'язок

письменник – твір: автор, що усвідомлює людську душу постійним та нескінченним ігровим полем, і персонаж, що береться лицедійствувати у межах, а насправді безмежжі, “божественного непередбачуваного”, як визначав Стендаль шанси кожного на життя і щастя. І це, що надважливо, не блазнювання паяца перед усесильним королем / долею (хай би як на це не подобав шалено-божевільний танок Олесевих братів-горбанів), а рівна, наскільки це взагалі можливо, гра лицаря зі смертю / дияволом у шахи (була у Лесі Українки така гравюра).

Античній парадигмі суворого героя авторка не те щоб протиставляє, а співвідносить модерну, сказати б, ігрову буттеву концептологію. Люба Гощинська не може покинути грати, бо це єдина притомна форма існування для таких, як вона. Однак усі апробовані ролі – Жанни д’Арк, Беатріче, Джульєти – надто спокусливі своїм амплуа і водночас страхітливо-важкі уживанням / виконанням. Дівчині потрібно або прийняти і витримати життя як гру, або почати жити “серйозно”, відкинувши лицедійство. Хоча і за того, і за того вибору ризик, який вона так любила, лишався величезним, а баланс (про перемогу ж навіть не йшлося) хитким. Свіча горить, поки триває гра, тобто життя; але й гра, як відомо, може бути не вартою свічок.

Перш ніж давати очевидну, підказану фіналом драми, відповідь на підсумкове питання – чи у грі, що називається життям, Люба програла? – варто ще раз вказати на специфіку ігрового поля і заданих ним правил. “Світ навиворіт”, як окреслює авторка “Міста смутку”, онтологічний простір своїх персонажів, вимагає від них таких же нестандартних ходів, як і від читачів нелінійного сприйняття. Увійшовши в міф усіма важливими рівнями, від культурософських до світоглядно-психологічних, герої марно намагаються від нього звільнитися. Послідовний тут тільки Орест, якому до кінця здається, що все ще можна зупинити, переграти. Він справжній митець, таким його зробила кохана, а однак не годен, як і самохіть прикладений (!) патрон-номінатив Данте, поєднати в жінці земну любов (щастя, тілесне) і небесне блаженство (райське, духовне). Він до останнього не може розгледіти в Любові Беатріче, що і означало б прийняття блакитної, а не червоної (є у творі і таке контекстуально-сміслові протиставлення) троянди. За це і розплачується.

Сама ж героїня, візьмемо іншу, тепер уже автоалюзивну формулукод, змогла своїм іменем до себе дорівнятись. Довести відданість

обранцеві, що тут дорівнювало, у парадоксальний знову ж спосіб, поборюванню / прийняттю долі як рокованого, бо єдиного справжнього ідеалу, іншого способу, як смерть, не було. І смерть тут обертається не тільки визволом від усього минушого, несправжнього, земного, а й надією на вічне життя у засвіті, в єдності-злитті з коханим. Але щоб це звершилося туди, за нею, має піти і її обранець, її Ромео. Драма Лесі Українки закінчується там (чоловік перед вибором), де Олесь своєю “Трагедією серця” дає справді суто чоловіче вирішення. Його герой, бранець і обранець потойбічної “троянди серця”, в останній момент, мов той зрадливий лицар, зрікається Дами, а з нею і нескінченної “казки любові”, що чекала їх там, за межею. Він готовий померти – з розпуки, суму і жалю (усе це спокута свого дочасного приділу), але без найменшої надії на майбуття, продовження того, що у земному падолі звалося любов’ю.

Коли пригадати доволі узвичаєну тепер тезу, що у творі ми навряд чи годні знайти що-небудь, окрім себе, то розглянуті драми українських письменників писалися, як ствердив би М. Фріш, не для спілкування з аудиторією, а в намаганні сказати неказанне. Однак той, хто у певний спосіб, як читач або глядач, упричетниться до живого художнього світу, мусить не просто співпереживати героям, а співтворити, співдіяти з митцем. Тим складніше це завдання у випадках, де актуалізовано, здавалося б, domeжно знайомі, традиційні контексти, якими для всіх є контексти фольклорні. Якщо спробувати просвітити через них вершинні здобутки вітчизняного письменства за 1911 р., то з-поміж “Лісової пісні”, “Тіней забутих предків” та “Над Дніпром” саме остання річ є найближчою до стихії селянського життя.

Парадоксальність же ситуації у тім, що автор недооцінив потенціалу взятої в роботу художньої (зокрема і найперше міфопоетичної) форми, яка, чого увіч і не сподівалося, стреміла до нав’язування своїх вимог, навіть всупереч його волі. Під цим кутом досить виразною постає діалектика жанрового устійнення тексту, що в Олесь, як відзначав М. Неврлий, повсякчас балансувала на межі повноцінної драми та ліричної драматизації. А думка ця є похідною від критичних зауваг неокласиків, які невелику кількість етюдів митця (найсуворіше П. Филипович – лишень “Танець життя”) виводили за межі драматизованої поезії. Та звісно, і це розуміли всі,

“історія Олесь” – це не історія того (приклад Самійленка), як з лірика не вийшло драматурга

Дивним, хоча, можливо, й не дивним, а найбезпосереднішим чином непевність авторської жанрології ув’язувалася зі стилістичними шуканнями, яким теж бракувало односпрямованості. Думка Й. Гейзінги, що “народження стилю є грою духу в пошуках нових форм”, в індивідуальному Олесевому випадку має ту слушність, що творчий неспокій цього письменника конденсовано-вибухової, ситуативної, а не ціленаправлено-динамічної природи. Раптові осяяння, прориви зворохобленої серцем душі він ставить куди вище зарядженого інтелектом на тривалий пошук-роботу духу. Звідси й своєрідність засвоєного і використовуваного творчого методу, на що першим звернув увагу відомий у міжвоєнній критик і літератор Я. Мамонтов. Саме він вказав, що символізм автора “Над Дніпром” не драматичний, а ліричний, себто не в колізіях і структурі дійства, а в сув’язі настроїв, ситуацій, антуражу, мови. Що можливо й таке, запевняв і А. Бєлий, зокрема пишучи, що “символическая связь образов, а не символические образы, отдельно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется в драме как связь новых жизненных отношений. В жизни еще только предвкусываются эти отношения. Они не реализованы”⁵⁸⁶.

“Неймовірність” реалізованого у драмах обох письменників сюжету різною мірою, однак проявилася на рівні тих стосунків, які мав на увазі їхній російський колега. Олесь, на жаль, завжди був більше схильним до поетичного декларування-оприсутнення істини / робота на публіку, а не її творчого дослідження-доведення / робота на ідею. Думається, напряду це пов’язано із самою концепцією художнього слова, яке для нього передовсім будівельний матеріал, що в руках вправного майстра чи не самохіть складається у довершену будівлю (одне з “чудес Орфея”?). І тільки, коли не вдавалося, метафорично кажучи, перекласти красу проекту / ідеалу (відчуття його і пульсацію) на мову думки / образу, він здавався на волю стихії. Але й тут, за великим рахунком, найчастіше зазнавав поразки. Те, що в Лесі Українки згори приймалося органічною, а тому невичерпною потенцією слова, слова, яке має душу і внутрішньо сконденсовану свободу, у “співця журби і радості” розливалось анархічною повинню почуттів, образів, емоцій. Останні

⁵⁸⁶ Бєлий А. Театр и современная драма... – С. 163–164.

не рідко просто розривали оповідну тканину, хай якою сильною вона була по горизонталі. Тому навіть під “тиском структури” мав з’явитися “бог з машини” – автор, що владно навертав дійство у певне русло. І прикладом тут реалістично-притомні фінали “Над Дніпром” та “Ночі на полонині”.

Те, що сталося і в першому, і в другому випадках, можна пояснити з точки самої художньої просторині. Це, загалом, відоме і не раз описане в науці явище, коли в необхідний момент не стається відторгнення творця самим твором задля набуття ним, твором, цілковитої незалежності. Автор повсякчас залишає за собою право корегувати зроблене відповідно власній, а не заданій текстом логіці й доцільності. Наслідком – небезпечна ілюзія деміурга-диктатора, а не певність деміурга-креатора. Контроль над сотвореним, що довели модерністи, не може бути ціллю митця, призначення якого вивільнення і оприсутнення; тобто життя-як-творчість, а не життя і творчість. Неприпустимо часто, і то на шкоду собі, Олесь про це забуває.

Він уміє і любить поетизувати дійсність, вплітаючи у художній наратив і ним вирішуючи або послаблюючи напругу своїх приватних колізій і станів. Але далеко не завжди урівноважує чи, так би мовити, розчиняє, опосередковує “власне актуальне” в універсально значущому. “Мистецтво, – казав Курбас у супровідному слові до поставлених ним Олесевих етюдів, – це особливі відчуття і їх оригінальна передача”. З першим у письменника завжди все гаразд – його чулості, емоційності, фантазії можна тільки позаздрити. Натомість оригінально (хоча ще може ітися про відповідність), власне, проникливо-переконливо втілити “відчуте” вдавалося далеко не завжди. І неспростовним свідченням цьому сумнів у створеному. Не таке звичне й у Лесі Українки вагання над тим, добре чи не дуже вона впоралася з творчим завданням (досить пригадати непевність щодо закінченої “Лісової пісні”), а недовіра самому художньому світові, що постав з-під пера. Наслідком є нестримне бажання доводити його переконливість, наочність, утім, і це найприкріше, зміцнюючи, на ділі ж розбавляючи фантастичне реальним. От і проглядає, хай якою ризикованою видається метафора, крізь королівські шати картате вбрання блазня, а чи взагалі селянська сірячина.

Не йдеться, ясно, ані про літературний чи будь-який інший аристократизм як, відповідно, і рустикальність. Леся Українка

і М. Коцюбинський усе на тому ж двічі традиційному (фольклор і “мужицьке середовище”) полі зуміли явити безмір людського і божественного, де казка, сон буття обертаються дійсністю ідеально-справжнього, вічного тривання. А от, напрочуд, мрійник і фантазер Олесь, засвідчивши, і місцями досить переконливо, наявність того *іншого* світу, сам же ставить його під сумнів, опритомнюючи від засліплення, від забуття героя, а за ним і читача. Пригадується тут історія східного мудреця, котрому наснилося, що він барвистий метелик у підсонні безкрайого неба. І прокинувшись, чоловік не був певен чи то сам метелик не снів тим, що він людина у сірості пласкої буденщини.

Світ, зрозуміло, не вигадка, не сон, а тим паче не ідеал. І кому, як не митцям, знати це найліпше. Мабуть, не кожен з них як, приміром, Марсель Пруст, вирішить прожити життя у мріях. Але спробувати, бодай спробувати дорівняти реальне, те, що є, омріяному – тому, що бути повинно, намагаються усі. Бо то не просто статус людського існування – то його суть, призначення й істина. Творчість письменників раннього українського модернізму так само тут надійною запорукою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Аврахов Г.* Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку (До дванадцятитомного видання творів, 1975–1979). – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2007. – 228 с.
2. *Агеєва В.* Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. – Київ : Факт, 2003. – 320 с.
3. *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – Київ : Либідь, 1999. – 264 с.
4. *Адорно Т.* Теорія естетики. – [пер. з нім. П. Таращук]. – Київ : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 518 с.
5. *Антонович В.* Триста років українського театру. 1619–1919 та ін. праці. – Київ : ВІП, 2003. – 418 с.
6. *Антонович М.* Олесь (Олександр Іванович Кандиба) // Самостійна Україна. – 1994. – Ч. 4. – С. 3–10.
7. *Антофійчук А.* Євангельські образи в українській літературі ХХ століття : монографія. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
8. *Антофійчук А.* Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки : навч. посібник. – Чернівці : Рута, 2002. – 72 с.
9. *Бабишкін О., Курашова В.* Леся Українка. Життя і творчість. – Київ : Держвидав, 1955. – 478 с.
10. *Бабишкін О.* Олександр Олесь // Радянське літературознавство. – 1958. – № 1. – С. 88–105.
11. *Бартко О.* Літературно-естетична концепція журналу “Українська хата” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – Київ, 1996. – 17 с.
12. *Белый А.* Символизм как миропонимание / сост., прим. Л. Сугай. – Москва : Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители ХХ века).
13. *Бетко І.* Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд) // Слово і Час. – 1991. – № 3. – С. 28–36.
14. *Бичко А.* Леся Українка. Світоглядно-філософський погляд. – Київ : Укр. центр дух. культури, 2000. – 185 с.
15. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – [пер. *І. Огієнка*]. – б.м. : Укр. біблійне тов-во, 2005. – 1376 с.
16. *Біла А.* Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія. – 2-ге вид. доп. і перероб. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.
17. *Білецький О.* Літературно-критичні статті. / упор., приміт. О. Гончарук. – Київ : Дніпро, 1990. – 254 с. – (Сер. “Укр. літ-на думка”).
18. *Бланиш М.* Простір літератури. – [пер. з фр. Л. Кононович]. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
19. *Блашків О.* Подвійна ідентичність письменника у контексті проблеми структурування моделі авторської свідомості // *Studia methodological* : альманах. – 2012. – Вип. 34. – Теорія літератури і гуманітарні студії. – С. 61–67.

-
20. *Блашків О.* Реалізація інваріантних архетипних уявлень О. Олеса та В. Б. Єйтса в символістській драматургії // Наук. записки. Сер. : “Літературознавство” : мат. міжнар. наук. конф. “В. Гнатюк у контексті розвитку культури України”. – Терноп. нац. ун-т ім. В. Гнатюка. – 2011. – Вип. 32. – С. 219–223.
21. *Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох. – [пер. з англ. під. заг. ред. Р. Семківа]. – Київ : Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. “Висока полиця”).
22. *Бовуар де С.* Друга стаття : Т. 1–2. – [пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – Київ : Основи, 1994.
23. *Богдан С.* Автопортрет “жінки з Косачівського роду” за її листами // Дивослово. – 2005. – № 2. – С. 64–68.
24. *Богдан С.* “Україна... А знаєте, таки є щось в сьому слові”: Етнічні стереотипи Лесі Українки за її листами // Дивослово. – 2002. – № 10. – С. 19–23.
25. *Бодлер Ш.* Проза. – [пер. с фр. В. Лихтенштадт, М. Квятковская и др.]. – Харьков : Фолио, 2001. – 527 с. – (Вершини. Коллекция).
26. *Бойко М.* Словопоказчик драматичних творів Лесі Українки. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. – 93 с.
27. *Бойко Ю.* Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // *Ю. Бойко.* Вибрані праці. – Київ : Медекол, 1992. – С. 110–160.
28. *Бондарєва О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання : монографія. – Київ : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
29. *Борисюк Т.* “Лісова пісня” Лесі Українки і “Затоплений дзвін” Герхарта Гауптмана // Слово і Час. – 1990. – № 3. – С. 25–29.
30. *Борисюк Т.* Фольклор і міфологія в “Лісовій пісні” Лесі Українки // Народна творчість і етнографія. – 1991. – № 2. – С. 31–40.
31. *Бурлака Г.* Адресат – Олександр Олесь (Проблема творчих взаємин) // Пам’ять століть. – 1996. – № 2. – С. 88–92.
32. *Василько А.* Вічна казка (Олесь “По дорозі в Казку”). – Відбиток з “Ради”. – Київ : б.в., 1991. – 30 с.
33. *Ведель Е.* Лірика Лесі Українки. Діалог з європейською культурою. – Київ : Академвидав, 2014. – 80 с. – (Сер. “Монограф”).
34. *Веретейченко І.* Модерна концепція мистецтва у творчості Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – Київ, 2003. – 20 с.
35. *Веретельник Р.* Козачка в теремі // Слово і Час. – 1992. – № 6. – С. 46–50.
36. *Выготский Л.* Психология искусства. – Москва : Искусство, 1986. – 573 с.
37. *Вишневська Н.* Лірика Лесі Українки: Текстологічне дослідження. – Київ : Наук. думка, 1976. – 296 с.
38. *Винниченко В.* Щоденник / ред. Г. Костюк. – Едмонтон–Нью-Йорк : Видання КІУСу, 1983. – Т. 2. – 700 с.
39. *Вірченко Т.* Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія. – Київ : Акцент, 2007. – 164 с.

-
40. *Вісич О.* Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2014. – 196 с.
41. *Возняк Т.* “Народження трагедії із духу музики” та “Лісова пісня”. Слово – музика – мовчання // *Сучасність.* – 1992. – № 2. – С. 107–112.
42. Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники : зб. наук. пр. / *упор Т. Левчук.* – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – Вип. 8. – 334 с.
43. Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки : зб. наук. пр. / *упор С. Романов.* – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – Вип. 22. – 572 с.
44. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / *упор., приміт. Т. Гундорова.* – Київ : Наук. думка, 1996. – 704 с. – (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.).
45. *Гайдеггер М.* Дорогою до мови. – [пер. з нім. В. Кам’янець]. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.
46. *Гейне Г.* Вибр. тв. : у 4-х т. – [пер. з нім. за заг. ред. Л. Первомайського і О. Дейча]. – Київ : Дніпро, 1972–1974.
47. *Гейзінга Й.* Homo Ludens. – [пер. з англ. О. Мокровольський]. – Київ : Основи, 1994. – 250 с.
48. *Гирич І.* Українські інтелектуали і політична окремішність (середина ХІХ – початок ХХ ст.) : монографія. – Київ : Укр. письменник, 2014. – 496 с. – (Світло світогляду).
49. *Гозенпуд А.* Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). – Київ : Мистецтво, 1947. – 302 с.
50. *Голобородько К.* Концептосфера мовотворчості Олександра Олеся : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.01. – Київ, 2011. – 36 с.
51. *Голобородько К.* Художні доміанти словесної творчості Олександра Олеся // *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* : зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 2. – С. 14–31.
52. *Голобородько К.* Художня парадигма образу природи в поезії О. Олеся // *Південний архів. Філолог. науки* : зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 20. – С. 19–23.
53. *Голомб Л.* Антеїзм лірики О. Олеся // *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. пр. – 2006. – Вип. 24. – Ч. II. – С. 22–35.
54. *Голомб Л.* Слідами дискусій навколо творчості Олександра Олеся (До історії раннього українського модернізму) // *Зб. на пошану проф. Марка Гольберга : До 50-річчя наук. діяльності та 80-річчя від дня народж.* – Дрогобич : Вимір, 2002. – С. 142–153.
55. *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – Київ : Основи, 1997. – 604 с.
56. *Грицак Я.* Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ – ХХ століття. – 2-ге вид. – Київ : Генеза, 2000. – 356 с.

-
57. *Гром'як Р.* Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). – Тернопіль : Підручники&Посібники, 1999. – 224 с.
58. *Грушевський М.* Поезія Олеся [Передмова до видання О. Олесь. Вибір поезії (1903–1923). – Прага, 1924] // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. В 4 кн. / упор. В. Яременко. – Кн. I. Культурно-історична епоха модернізму. – Київ : Аконіт, 2001. – С. 423–428.
59. *Гуменюк В.* Шлях до “Одержимої”: Творче становлення Лесі Українки – драматурга : монографія. – Сімферополь : Світ, 2008. – С. 61–67.
60. *Гундорова Т.* ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. – Київ : Критика, 2009. – 448 с. – (Сер. “Критичні студії”).
61. *Гундорова Т., Шумило Н.* Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) // Слово і Час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.
62. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. Вибр. тв. – [пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір та ін.]. – Київ : Юніверс, 2001. – 280 с. – (Філософська думка).
63. *Гадамер Г.-Г.* Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – Т. 1–2. – [пер. з нім. О. Мокровольський, М. Кушнір]. – Київ : Юніверс, 2000. – (Філософська думка).
64. *Геник-Березовська З.* Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. – Київ : Гелікон, 2000. – 368 с.
65. *Гете Й.-В.* Твори. – [пер. з нім. Г. Кочур, М. Лукаш та ін.]. – Київ : Молодь, 1969. – 508 с.
66. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк : Волинська книга, 2007. – 324 с.
67. *Давидюк В.* Позатекстова міфологічна символіка “Лісової пісні” // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 6–9.
68. *Дашкевич Я.* Постаті: нариси про діячів історії, політики, культури. – 2-ге вид. випр. і доп. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – 807 с.
69. *Демська-Будзуляк Л.* Гендерна інтерпретація чоловічих і жіночих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія) // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С. 10–14.
70. *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси Лесі Українки : монографія. – Київ : Академвидав, 2009. – 184 с. – (Сер. “Монограф”).
71. *Дем'янівська Л.* Символізм як один із напрямків української літератури (Драми О. Олесь) // Українська мова та література в школі. – 1992. – № 7–8. – С. 25–28.
72. *Дем'янівська Л.* Українська драматична поема. – Київ : Вища шк., 1984. – 160 с.
73. *Дем'янівська Л.* Художні пошуки в українській драматургії початку XX ст. (Символічна драма С. Черкасенка та О. Олесь) // Українська література. Матеріали I Конгресу міжнар. асоціації українців. – Київ : Обереги, 1995. – С. 133–150.

-
74. *Денисюк І., Скрипка Т.* Дворянське гніздо Косачів. – Львів : Академ. експрес, 1999. – 269 с.
75. *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклорні праці у 3-х т. 4 кн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005.
76. *Деркач М.* З нових матеріалів про Лесю Українку // Україна. – 1946. – № 2. – С. 16–17.
77. *Диба А.* Сподвижники: Леся Українка у колі соціал-демократів. – Київ : Основні цінності, 2003. – 173 с.
78. *Дзюба І.* У світлі думки Лесі Українки. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 42 с.
79. *Донцов Д.* Літературна есеїстика. / відп. ред. і упор. О. Баган. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2009. – 688 с. – (Сер. “Вісниківська б-ка”).
80. *Дорошенко Д.* Мої спомини про давнє минуле (1901–1914). – Київ : Темпора, 2007. – 271 с.
81. *Дорошко Л.* Неоромантичність раннього українського модернізму. Статті, розвідки : Студії з україністики. Вип. XV. – Київ : Університет “Україна”, 2015. – 256 с.
82. *Драгоманов М.* Вибране (“...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні”) / упор., Р. Міщук, прим. Р. Міщук, В. Шандра. – Київ : Либідь, 1991. – 688 с. – (“Пам’ятки історичної думки України”).
83. *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці : У 2-х т. / редкол. : О. Засенко та ін. – Київ : Наук. думка, 1970.
84. *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина / упор. С. Гальченко, А. Ріпенко, О. Томчук. – Київ : Наук. думка, 2002. – 592 с.
85. *Дунай П.* “Така непроста дорога...”. Ідейно-естетичні параметри відгуку А. Ніковського на драму О. Олеся “По дорозі в Казку” // Українська мова й література в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 6. – С. 149–156.
86. *Еліаде М.* Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містерії ; Мефістофель і андрогін ; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – Київ : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
87. Эстетика американского романтизма / *сост. и коммент. А. Николукин.* – [пер. с англ. под общ. ред. М. Овсянникова]. – Москва : Искусство, 1977. – 464 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
88. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика / упор. і прим. Н. Шумоло. – Київ : Основи, 1998. – 658 с.
89. *Єкельчик С.* Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху другої половини ХІХ ст. – Мельбурн : Ун-т ім. Монаша, 1994. – 124 с.
90. *Єфремов С.* Вибране : Статті. Наукові розвідки. Моногр. / упор. і прим. Е. Соловей. – Київ : Наук. думка, 2002. – 760 с.

-
-
91. *Єфремов С.* Історія українського письменства / фахове редагув. М. Наєнко. – Київ : Феміна, 1995. – 688 с.
92. *Єфремов С.* Літературно-критичні статті. / упор. Е. Соловей. – Київ : Дніпро, 1993. – 351 с. – (Сер. “Укр. літ-на думка”).
93. *Єфремов С.* Щоденник (1.01.1895 – 4.02.1896). Про дні минулі (1876–1907): Спогади. – Київ : Темпора, 2011. – 790 с.
94. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. – [пер. с нем. А. Михайлов]. – Москва : Искусство, 1981. – 448 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
95. *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград : Наука, 1977. – 405 с.
96. *Жулинський М.* Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності. – Луцьк : Надстир’я, 1999. – 104 с.
97. *Жулинський М.* Олександр Олесь (Штрихи до портрета) // Літ. Україна. – 1988. – 1 груд. – С. 6.
98. *Забужко О.* З мапи книг і людей. Збірка есеїстики. – Meridian Czernowits. – Кам’янець-Подільський : ТОВ «Друкарня “Рута”», 2012. – 376 с.
99. *Забужко О.* Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – Київ : Факт, 2007. – 640 с. – (Сер. “Висока полиця”).
100. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – Київ : Основи, 1993. – 126 с.
101. *Завалій Л.* Концепція ліричного героя у творчості О. Олесь доєміграційного періоду // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. – 2011. – Вип. 16. – С. 107–109.
102. *Задеснянський Р.* Творчість Лесі Українки. Критичні нариси. – Вид. 2-ге, доп. – Мюнхен : Укр. критична думка, б.р. – 174 с.
103. *Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра. Модерна українська драма. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
104. *Зборовська Н.* Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. – Київ : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Сер. “Монограф”).
105. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка. Есей. – Тернопіль : Джура, 2002. – 228 с.
106. *Зборовська Н.* Психоаналіз і літературознавство. – Київ : Академвидав, 2003. – 390 с.
107. *Зборовська Н.* Український культурний канон: феміністична інтерпретація // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 7. – С. 117–124.
108. *Зеров М.* Тв. : У 2-х т. / упор. Г. Кочур, Д. Павличко. – Київ : Дніпро, 1990.
109. *Зеров М.* Українське письменство / упор. М. Сулима. – Київ : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 1301 с.

-
110. *Зиммель Г.* Избранное. – Т. 1. Философия культуры. – [пер. с нем. М. Левина]. – Москва : Юристъ, 1996. – 671 с. – (Лики культуры).
111. *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
112. *Івахненко Т.* Український символізм за твором Олександра Олеся “По дорозі в Казку” // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 7. – С. 23–26.
113. *Ільницький М.* Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів : НАНУ, 1995 – 318 с.
114. *Ільницький М.* Краси свічадо // Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. – Київ : Дніпро, 1991. – С. 5–17.
115. *Калениченко Н.* Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: Напрями, течії. – Київ : Дніпро, 1982. – 255 с.
116. *Камінчук О.* Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46–49.
117. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – [пер. с фр. И. Волевич, Ю. Денисов и др.]. – Москва : Политиздат, 1990. – 415 с.
118. *Кармазіна М.* Леся Українка. – Київ : ВД “Альтернативи”, 2003. – 416 с.
119. *Касьянов Г.* Теорії нації та націоналізму. – Київ : Либідь, 1999. – 352 с.
120. *Касьянов Г.* Українська інтелігенція на рубежі ХІХ – ХХ ст. – Київ : Либідь, 1993. – 176 с.
121. *Качуровський І.* Метрика [поезії] О. Олеся // *І. Качуровський.* Променисті силуети : зб. літературознавч. розвідок. – Київ : Укр. письменник, 2008. – С. 176–190. – (Б-ка шевченківського комітету).
122. *Кемпбел Дж.* Герой з тисячею облич. – [пер. з англ. О. Мокровольський]. – Київ : ВД “Альтернативи”, 1999. – 391 с.
123. *Кисельов Г.* Сім струн серця (Музика в житті Лесі Українки). – Київ : Муз. Україна, 1968. – 86 с.
124. *Кісь О.* Дівчина-русалка: зваба безодні (імпліцитний код) // Народознавчі зошити : спец. випуск “Студії з інтегральної культурології”. – 1996. – № 1. – С. 105–113.
125. *Кісь Р.* Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури (спроба крос-культурного бачення) // Народознавчі зошити : спец. випуск “Студії з інтегральної культурології”. – 1996. – № 1. – С. 9–21.
126. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : у 10 т. – Т. І–ІІІ. : підручник для ВНЗ. – Київ : Академія, 2013–2014.
127. *Ковалів Ю.* “...Ходім в мою душу, в мій храм...”. Олександр Олесь на тлі критичної рецепції // Літ. Україна. – 1998. – 17 груд. – С. 6.
128. *Ковальова О.* Леся Українка: вибір модернізму // Дивослово. – 2005. – № 10. – С. 51–54.

-
129. *Козут О.* Містерійні елементи у драмі О. Олеся “По дорозі в Казку” // Вісник Прикарпатського ун-ту. Сер. : Філологія. – 2003. – Вип. 8. – С. 52–56.
130. *Кодак М.* Авторська свідомість і класична поетика. – Київ : ПЦ “Фоліант”, 2006. – 336 с.
131. *Кодак М.* Докір і заклик Олександра Олеся // Українська мова й література в середніх шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 7–8. – С. 101–105.
132. *Козак С.* Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. – 1992. – № 5. – С. 31–37.
133. *Колошук Н.* Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. І. – Луцьк : Вол. обл. друк, 2003. – С. 149–158.
134. *Колошук Н.* Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (Стаття друга) // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. II. – Луцьк : Вол. обл. друк, 2005. – С. 127–136.
135. *Колошук Н.* Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки (Стаття третя: ідея християнства) // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. III. – Луцьк : Вол. обл. друк, 2006. – С. 203–219.
136. *Констанкевич І.* Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : монографія. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 420 с.
137. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
138. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Репринт. вид. – Луцьк : ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – 928 с. – (Сер. “Літературознавча скарбниця”).
139. *Костенко А.* Леся Українка / упор. В. Сичевський. – Київ : А.С.К., 2006. – 512 с. – (Життя видатних людей).
140. *Костенко А.* Співачка досвітніх огнів. – Київ : Дитвидав, 1963. – 156 с.
141. *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 2–7.
142. *Костенко Л.* Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – Київ : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
143. *Костенко Н.* Аспекти модернізму // Слово і Час. – 2001. – № 2. – С. 46–51.
144. *Костенко Н.* Українське віршування ХХ століття : навч. посібник. – Київ : Либідь, 1993. – 232 с.
145. *Костюк Г.* Олесь і радянська критика 20-х років // Г. Костюк. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). – Вашингтон, Київ : Б.В., 2002. – С. 85–104.
146. *Корбич Г.* Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції. – Poznań : Wydawnictwo naukowe, 2010. – 334 с. – (Ser. Filologia Rosyjska nr. 38).

-
147. *Коцюбинська М.* Розмова з батьками // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 17–18.
148. *Коцюбинський М.* Твори : У 7 т. / редкол. : О. Засенко та ін. – Київ : Наук. думка, 1973–1975.
149. *Кочерга С.* Інтелектуальна парадигма культурософії Лесі Українки : навч. посібник. – Луцьк : Вежа, 2010. – 174 с.
150. *Кочерга С.* Іфігенія в Тавриді. Сторінки кримського літопису Лесі Українки. – Сімферополь : Кримнавчпеддержвидав, 1998. – 112 с.
151. *Кочерга С.* Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2010. – 656 с.
152. *Кочерга С.* Під знаком Криму (українська література XIX і першої третини XX сторіч). – Острог : Вид. НаУ “Острозька академія”. – 202 с.
153. *Краффт-Эбинг Р.* Сексуальные катастрофы. – [пер. с нем. Н. Вигдорчик и Г. Григорьев]. // Э. Золя. Человек-зверь : Роман ; Р. Краффт-Эбинг. Сексуальные катастрофы. (Половая психопатия) : Клинико-судебно-медицинский очерк. – Ростов-на-Дону : Кн. изд-во, 1994. – С. 311–462.
154. *Крижанівський С.* Належить рідному народові // Літ. Україна. – 1978. – 5 груд. – С. 5.
155. *Криловець А.* Драматична поема Лесі Українки “Оргія”: філософія національної честі // Дивослово. – 1996. – № 7. – С. 6–10.
156. *Криловець А.* Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми. – Тернопіль : Навчал. книга – Богдан, 2005. – 256 с.
157. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. – Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
158. *Кузякина Н.* Леся Українка и Александр Блок: литературно-критический очерк. – Київ : Рад. письменник, 1968. – 167 с.
159. *Кулінська Л.* У світі ідей та образів: особливості поезики драми Лесі Українки. – Київ : Дніпро, 1971. – 224 с.
160. *Курашова В.* Переслідування творів Лесі Українки царською цензурою // Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження. – Т. III. – Київ : Вид-во академії наук УРСР. – 1960. – С. 453–485.
161. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини. – Київ : Дніпро, 1988. – 518 с.
162. *Кухар Р. В.* До джерел драматургії Лесі Українки. – Ніжин : Вікторія, 2000. – 268 с.
163. *Лавріненко Ю.* Українська соціал-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка // Сучасність. – 1971. – № 5. – С. 68–86; № 6. – С. 56–71; № 7–8. – С. 132–150.
164. *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція. – Бухарест : Критеріон, 1979. – 268 с.
165. *Левченко Г.* Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки : монографія. – Київ : Академвидав, 2013. – 315 с. – (Сер. “Монограф”).
166. *Левченко О.* Європейські рефлексії української драми початку XX ст. Олександр Олесь // Український театр XX ст. – Київ : ЛДЛ, 2003. – С. 36–70.

-
167. *Левчик Н.* Творчість Олександра Олеся у світоглядно-естетичному контексті художніх систем української поезії кінця XIX – початку XX ст. // Літературознавство : матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців, Чернівці 26–29 серпня 2002 р. – Чернівці, 2003. – С. 72–75.
168. *Левчук Л.* Психологія: історія, теорія, мистецька практика. – Київ : Либідь, 2002. – 255 с.
169. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. / *ред. А. Волков, О. Бойченко та ін.* – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
170. *Леонарди Дж.* Етика и Эстетика. – [пер. с итал., сост. и коммент. С. Ошерова]. – Москва : Искусство, 1978. – 470 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
171. Леся Українка. Бібліографічний покажчик: 1884–1970 / *упор. М. Булавицька, М. Мороз, М. Деркач.* – Київ : Наук. думка, 1972. – 392 с.
172. Леся Українка: доба і творчість : зб. наук. пр. і мат. / *упор. Н. Сташенко* : у 3-х т. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009.
173. Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. / *упор. І. Бутич, Я. Дашкевич та ін.* – Київ : Наук. думка, 1971. – 488 с.
174. Леся Українка. Доля, культура, епоха: зб. статей і мат. / *наук. ред-ри Т. Скрипка, С. Романов* : Вип. I–II. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010 ; 2012.
175. Леся Українка 1871–1971. Зб. праць на 100-річчя поетки / *упор. Б. Романенчук.* – Філадельфія : Б.в., 1971–1980. – 400 с. – (Світов. комітет для відзнач. 100-річчя народження Лесі Українки. Доповіді I).
176. Леся Українка і національна ідея : зб. наук. пр. / *ред. Я. Поліщук і А. Криловець.* – Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 1997. – 127 с.
177. Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. / *упор. Н. Сташенко.* – Т. I–VI. – Луцьк : Вол. обл. друк, 2003–2010.
178. Леся Українка. Листи 1876–1897 / *упор. Прокіп (Савчук) В.* – Київ : Комора, 2016. – 512 с. – (Сер. “Persona”).
179. Леся Українка на сторінках журналу “Слово і Час” : бібліографічний покажчик / *уклад. Л. Златогорська.* – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 128 с.
180. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження: матеріали ювілейної республіканської наукової конференції / АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1973. – 268 с.
181. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження : у 3 т. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1954–1960.
182. Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження : / АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1984. – 293 с.
183. *Лисенко Н.* Архів О. Олеся еміграційного періоду : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.09. – Київ, 2001. – 17 с.
184. *Лисенко Н.* “Для мене довгих літ нема, але пісень... пісень без краю?” (З останніх записників О. Олеся) // Київська старовина. – 1999. – № 6. – С. 97–107.

-
185. *Лисенко Н.* Емігрантські ювілеї О. Олеся // Слово і Час. – 2009. – № 1. – С. 16–24.
186. *Лисенко Н.* З епістолярію О. Олеся (еміграційний період) // Слово і Час. – 2000. – № 10. – С. 51–55.
187. *Лисенко Н.* Невідоме лібретто О. Олеся з його еміграційного архіву // Українська культура. – 2001. – № 2. – С. 37–39.
188. *Лисенко Н.* Поет, учений, борець // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 55–62.
189. “Листи так довго йдуть...” Знадоби архіву Лесі Українки в Слов’янській бібліотеці у Празі / *упор. С. Кочерга.* – Київ : Просвіта, 2003. – 308 с.
190. *Лисяк-Рудницький І.* Історичні есе. В 2-х т. – Київ : Основи, 1994. – (Західна історіографія України. Вип. 1).
191. Література. Теорія. Методологія / *упор. і наук. ред Д. Уліцька.* – [пер. з пол. С. Яковенко]. – 2-ге вид. – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 543 с.
192. Літературні читання, присвячені 125-річчю від дня народження Олександра Олеся : зб. мат. / *упор. Н. Каменська, С. П’ятаченко.* – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. – 50 с.
193. *Лобановський Б., Говдя П.* Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – Київ : Мистецтво, 1989. – 206 с. – (Нариси з історії укр. мистецтва).
194. *Логвиненко О.* “Наш час повернеться...”. З надією прорік поет, покинутий цілим світом // Літ. Україна. – 2001. – 29 бер. – С. 5.
195. *Лосев А.* Філософія. Мифологія. Культура / *сост. Ю. Ростовцев.* – Москва : Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мислителі ХХ века).
196. *Лотоцький О.* Сторінки минулого. – Ч. 1–3. – Варшава : Укр. наук. ін-т, 1932–1934.
197. *Ляшенко Р.* Літературні джерела драматичного етюд О. Олеся “По дорозі в Казку” // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – 2005. – Вип. 8. – С. 211–216.
198. *Майборода Н.* Неоромантичний характер драматичних творів Олександра Олеся // Вісник Запорізького держ. ун-ту. Філологічні науки. – 2004. – № 3. – С. 129–132.
199. *Макаренко Г.* Ірраціоналістична естетика ХІХ століття: музичний аспект. – Київ : Правда Ярославичів, 2001. – 136 с.
200. *Макаренко Г.* Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – Київ : Факт, 2004. – 152 с.
201. *Макаров А.* П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – Київ : Рад. письменник, 1990. – 285 с.
202. *Макарчук В.* “Мета велика в одну родину всіх збере”. Недруковані Олесеви поезії // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 13–14.
203. *Маланій О.* Символізм О. Олеся // Філологічні студії : зб. наук. пр. – 1997. – Вип. 2. – С. 71–75.

-
204. *Маланюк Є.* Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації: Студії і роздуми. – Київ : Атіка, 1995. – 236 с.
205. *Малютіна Н.* Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах О. Олеся // Слово і Час. – 2004. – № 12. – С. 42–50.
206. *Малютіна Н.* Лірика О. Олеся в контексті шевченківських традицій // XXXI Наукова шевченківська конференція 9–10 березня, 1994 р. – Луганськ, 1994. – С. 43–45.
207. *Малютіна Н.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.
208. *Малютіна Н.* Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. – Одеса : Астропринт, 2001. – 80 с
209. *Масенко Л.* У вавилонському полоні: теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки. – Київ : Соняшник, 2002. – 152 с.
210. *Матусяк А.* У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників “Молодої Музи”). – [пер. з пол. Л. Демська-Будзук]. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2016. – 404 с.
211. *Мейзерська Т.* Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 ; 10.01.06. – Київ, 1997. – 42 с.
212. Мислителі німецького романтизму. / *упор. Л. Рудницький та О. Фешовець.* – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 588 с.
213. *Михайловська Н.* Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.
214. *Михида С.* На шляху до створення психопортрета Лесі Українки (теоретичні аспекти) // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. III. – Луцьк : Вол. обл. друк., 2006. – С. 301–315.
215. *Михида С.* У “поетовій клініці”: Леся Українка крізь призму психології творчості // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. II. – Луцьк : Вол. обл. друк., 2005. – С. 232–246.
216. *Миллер А.* Украинский вопрос в Российской империи. – Київ : Laurus, 2013. – 416 с. – (Сер. “Золотые ворота”).
217. *Мірошніченко Л.* Леся Українка. Життя і тексти. – Київ : Смолоскип, 2011. – 264 с.
218. *Мірошніченко Л.* Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології. – Київ : Б.в., 2001. – 264 с.
219. *Мітосек З.* Теорія літературних досліджень. – [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
220. *Мойсеєнко А.* Олександр Олесь // Іроно нездоланих співців: літ. портрети українських письменників ХХ століття. – Київ : Укр. письменник, 1997. – С. 27–34.

-
221. *Моклиця М.* Аллегоричний код літератури, або Реабілітація аллегорії триває : монографія. – Київ : Кондор-Видавництво, 2017. – 292 с.
222. *Моклиця М.* Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
223. *Моклиця М.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. I. Українська література : навч. посібник. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.
224. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Вид. 2-ге доп. і переробл. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
225. “Молодий театр”: Генеза. Завдання. Шляхи. / *упор. М. Лабінський.* – Київ : Мистецтво, 1991. – 320 с.
226. *Монтень М.* Проби. У 3-х кн. – [пер. з фр. А. Перепадя]. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005–2007.
227. *Моравкова А.* Поет журби і радості: до 120 річниці від дня народження О. Олеся // Пороги. – 1998. – № 12. – С. 19–21.
228. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – Київ : Основи, 2002. – 327 с.
229. *Мороз М.* Літопис життя та творчості Лесі Українки. – Київ : Наук. думка, 1992. – 632 с.
230. *Мороз Л.* Про символізм в українській драматургії // Сучасність. – 1993. – № 4. – С. 94–106.
231. *Мороз Л.* Символістська природа драматургії О. Олеся // Літ. Україна. – 1998. – 17 груд. – С. 6.
232. Муза і чин Остапа Луцького / *упор. В. Деревінський, Д. Ільницький та ін.* – Київ : Смолоскип, 2016. – 936 с.
233. *Музичка А.* Леся Українка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість. – Харків : Держвидав, 1925. – 108 с.
234. *Наливайко Д.* Компаративістика й історія літератури. – Київ : АКТА, 2007. – 425 с.
235. *Наливайко Д.* Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.
236. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
237. Невідомі листи О. Олеся та В. Вовк // Сучасність. – 1996. – № 3–4. – С. 137–139.
238. *Неврлий М.* Олександр Олесь: Життя і творчість. – Київ : Дніпро, 1994. – 173 с.
239. *Ненадкевич Є.* На полі крові // Леся Українка. Зібр. Тв. : У 12 т. – Київ – Харків : Книгоспілка, 1929. – Т. VIII. – С. 7–23.
240. *Ненадкевич Є.* Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі // Дон Жуан у світовому контексті / *упор. В. Агеєва.* – Київ : Факт, 2002. – С. 7–40.

-
241. *Ніковський А.* Екзотичність сюжету і драматизму у творах Лесі Українки // Укр. мова та література. – 2005. – № 7. – С. 3–8.
242. *Ніцше Ф.* Людське, надто людське: Книга для вільних умів. – [пер. з нім. К. Котюк]. – Львів : Вид-во “Астролябія”, 2012. – 408 с. – (Українська філософська б-ка : т. IV).
243. *Ніцше Ф.* Перемішані думки і вислови. Мандрівник і його тінь. – [пер. з нім. К. Котюк]. – Львів : Вид-во “Астролябія”, 2012. – 372 с. – (Українська філософська б-ка : т. V).
244. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра. Жадання влади. – [пер. з нім. А. Онишко, П. Тарашук]. – Київ : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
245. *Огнева О.* Східні стежини Лесі Українки (Статті та матеріали). – Луцьк : Волинська книга, 2007. – 236 с.
246. *Одарченко П.* З недрукованих листів О. Олесь // Новий літопис. – Вінніпег. – 1965. – Част. 15. – С. 75–77.
247. *Одарченко П.* Леся Українка: розвідки різних років. – Київ : Вид-во М. П. Коць, 1994. – 239 с.
248. Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність : зб. наук. пр. / упор. О. Ткаченко. – Суми : Вид-во “Козацький вал”, 1999. – 308 с.
249. *Олесь О.* [Автобіографічний лист]. / підг. тексту Н. Лисенко // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2009. – Т. IV. – С. 150–155.
250. *Олесь О.* [Автобіографія]. / підг. тексту Н. Лисенко // Спадщина : Літературне джерелознавство. Текстологія. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2009. – Т. IV. – С. 155–192.
251. *Олесь О.* Вибране / упор. О. Бабишкін, В. Буряк, Ю. Мельничук. – Київ : Рад. письменник, 1958. – 518 с.
252. *Олесь О.* Твори / упор. В. Яременко. – Київ : Молодь, 1971. – 343 с.
253. *Олесь О.* Тв. : У 2-х т. / упор. і прим. Р. Радишевський. – Київ : Дніпро, 1990.
254. *Олійник О.* Концепція людини в українській символістській драмі // Слово і Час. – 1993. – № 11. – С. 62–66.
255. *Олійник О.* Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми О. Олесь) // Слово і Час. – 1994. – № 4–5. – С. 15–19.
256. *Олійник О.* Початки символізму в українській драматургії (на матеріалі творчості О. Олесь та С. Черкасенка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02. – Київ, 1994. – 19 с.
257. *Олійник О.* Феномен символізму в системі українського модерну // Слово і Час. – 1998 – № 6. – С. 63–68.
258. *Ольжич О.* Незнаному Воякові. Заповідане живим / упор. і прим. Л. Череватенко. – Київ : Фундація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.
259. *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. – [пер. з ісп. В. Бургардт, В. Сахно, О. Товстенко]. – Київ : Основи, 1994. – 420 с.

-
-
260. *Паві П.* Словник театру. – [пер. з фр. М. Якуб'як]. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
261. *Павличко Д.* Діамант людської ширості (Про творчість О. Олеся) // Літ. Україна. – 1988. – 22 груд. – С. 4.
262. *Павличко Д.* Поет трьох революцій : виступ на вечорі, присвяченому О. Олеся // Літ. Україна. – 1999. – 11 лют. – С. 11.
263. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.
264. *Павлишин М.* Канон та іконостас : Літ.-критич. ст. – Київ : Вид-во “Час”, 1997. – 447 с. – (Українська модерна література).
265. Панорама олесезнавчих праць (1906–2008) / уклад. *В. Власенко, В. Садівничий, О. Ткаченко* // Вісник Сумського держ. ун-ту. Сер. : “Філологія”. – 2008. – № 2. – С. 24–42.
266. *Паньков А., Мейзерська Т.* Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. – Одеса : Астропринт, 1996. – 76 с.
267. *Пархомик Р.* Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02. – Львів, 1993. – 17 с.
268. *Пархомик Р.* По дорозі в казку українського модернізму. – Запоріжжя : “Дике поле”, 1996. – 128 с.
269. *Паскаль Б.* Думки. – [пер. з фр. А. Перепадя, О. Хома]. – Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 704 с.
270. *Пастернак Б.* Собр. соч. : В 5-ти т. / редкол. : А. Вознесенский и др. – Москва : Худ. лит., 1989–1991.
271. *Перепадя А.* Невідомий твір Олеся // Літ. Україна. – 1964. – 24 вер. – С. 4.
272. *Перкінс Д.* Чи можлива історія літератури? – [пер. з англ. А. Іщенко]. – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 152 с.
273. *Петров В.* Розвідки : У 3-х т. / упор. В. Брюховецький. – Київ : Темпора, 2013.
274. *Петров Г.* Рідний берег поета: статті про О. Олеся. – Суми : Собор, 1997. – 56 с.
275. *Піхманець Р.* Тарас Шевченко і Михайло Драгоманов : протилежні коди національно-екзистенціальних стратегій. – Івано-Франківськ : “НАІР”, 2015. – 216 с.
276. *Платон.* Діалоги. – [пер. з давньогр. Й. Кобів, У. Головач та ін.]. – Київ : Основи, 1999. – 395 с.
277. *Плохій С.* Великий переділ. Незвичайна історія Михайла Грушевського. – [пер. з англ. М. Климчук]. – Київ : Критика, 2011. – 600 с.
278. *Погребенник В.* Овіяний чистим подихом українського фольклору (Олександр Олесь) // Українська мова та література. – 1998. – № 43. – С. 2–3.
279. *Погребенник В.* Олександр Олесь (Олександр Кандиба): 1878–1944 // Українська мова та література. – 1998. – № 23–24. – С. 75–77.

280. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. / упор. І. Лисенко. – Київ : Дніпро ; Нью-Йорк–Київ–Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. – 224 с.

281. *Поліщук Я.* Література як геокультурний проект : монографія. – Київ : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Сер. “Монограф”).

282. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. – Вид. 2-ге, доп. і переробл. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 391 с.

283. *Поліщук Я.* Неспівмірність світів: проблема чоловічого і жіночого у драматичній поемі Лесі Українки “Одержима” // Український модернізм зі столітньої відстані : зб. наук. пр. – Вип. Х. – Рівне, 2001. – С. 58–69.

284. *Пономарьов П.* Українська літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Ужгород : Ужгородський держ. ун-т, 1965. – 79 с.

285. *П'ятаченко С.* Ідея соборності України в поезії Олександра Олеся і Євгена Маланюка // Дивослово. – 2005. – № 7. – С. 52–55.

286. *Радишевський Р.* Журба і радість О. Олеся // Олександр Олесь. Твори : У 2-х т. – Київ : Дніпро, 1990. – Т. І. – С. 5–47.

287. *Радишевський Р.* Третє повернення О. Олеся // Україна: наука і культура. – 1990. – Вип. 24. – С. 240–247.

288. *Радишевський Р.* Феномен Олеся // Літ. Україна. – 2000. – 9 бер. – С. 6.

289. *Радишевський Р.* “Я молодість люблю”. О. Олесь // Отчий край – 90 : іст.-літ. зб. – 1990. – Вип. ІV. – С. 145–150.

290. *Рассел Б.* Дж. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. – [пер. с англ. О. Чулков]. – Санкт-Петербург : Изд. группа “Евразия”, 2001. – 408 с.

291. *Рильський М.* Поезія Олеся // Олесь О. Вибране. – Київ : Рад. письменник, 1958. – С. 3–11.

292. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. – [пер. с франц. Е. Святловский]. – Москва : Вся Москва, 1990. – 336 с.

293. *Рисак О.* Леся Українка: здобутки, втрати, перспективи // Наук. вісник Вол. держ. ун-ту. – 1999. – № 15. – С. 58–62.

294. *Рисак О.* Леся Українка: погляд з рубежу тисячоліть // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т. І. – Луцьк : Вол. обл. друк, 2003. – С. 209–223.

295. *Рисак О.* “Найперше музика у слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.

296. *Рисак О.* У вимірах самотності і спокуси владою: Три драматичні поеми Лесі Українки: “У пущі”, “Кассандра”, “Камінний господар”. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 70 с.

297. Розсипані перли. Поети “Молодої Музи” / упор. і приміт. *М. Ільницький.* – Київ : Дніпро, 1991. – 710 с.

298. *Романов С.* “Бути письменником повсякчас”: Леся Українка та Олександр Олесь // Слово і Час. – 2016. – № 12. – С. 22–29.

-
299. *Романов С.* Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду та художньої реконструкції // *Слово і Час.* – 2017. – № 4. – С. 67–79.
300. *Романов С.* Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка // *Слово і Час.* – 2010. – № 8. – С. 55–71.
301. *Романов С.* Темний лик колективної душі. Художня візія націогенезу в ліриці Лесі Українки та Олександра Олеся // *Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки.* – 2016. – № 1. – С. 196–203.
302. *Роменець В.* Психологія творчості. – Київ : Либідь, 2001. – 286 с.
303. *Рубчак Б.* Пробний лет (Тло для книги) // *Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”.* – Київ : Дніпро, 1991. – С. 18–41.
304. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? / відп. ред. і упор. О. Баган. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 2009. – 502 с. – (Сер. “Cogito: навчальна класика”).
305. *Ружмон Д. де* Любов і західна культура. – [пер. з франц. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
306. *Русова С.* Мемуари. Щоденник / упор. В. Сергійчук. – Київ : Поліграфкнига, 2004. – 544 с.
307. *Рябчук М.* Припізнаний предтеча: Післязавтра виповнюється 120 років від дня народження О. Олеся // *День.* – 1998. – 3 груд. – С. 7.
308. *Савчук В.* Доля листів Лесі Українки : монографія. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2011. – 168 с.
309. *Сантаяна Д.* Витлумачення поезії та релігії. – [пер. з англ. О. Махничев]. – Львів : Ініціатива, 2003. – 288 с.
310. *Сапожникова Г.* Рецепція драматургії О. Олеся літературною критикою початку ХХ ст. // *Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна.* Сер. : “Філологія”. – 2005. – № 706. – С. 167–170.
311. *Сапожникова Г.* Рецепція драматургії О. Олеся літературною критикою 20–50-х років ХХ ст. // *Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна.* Сер. : “Філологія”. – 2006. – № 727. – С. 186–189.
312. *Свербілова Т.* “Вічні повернення” жанру містерії: (Леся Українка та Леонід Андреев) // *Слово і Час.* – 2003. – № 2. – С. 31–40.
313. *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси : б.в., 2009. – 538 с.
314. *Сверстюк Є.* Міт Лесі Українки. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – 34 с.
315. *Сверстюк Є.* Я любила вік лицарства // *Є. Сверстюк.* Блудні сини України. – Київ : Знання, 1991. – С. 189–195. – (Б-ка ж-лу “Пам’ятки України”, Кн. XIII).
316. *Святовец В.* Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості. – Київ : Вища шк., 1981. – 184 с.

-
317. *Скрипка Т.* Волинські образки: ковельська еліта другої половини ХІХ століття. – Луцьк : ФОП Захарчук В. М., 2012. – 152 с.
318. *Скрипка Т.* Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали. Спогади. Іконографія. – Київ : Темпора, 2015. – 536 с.
319. *Скрипка Т.* Родові гнізда Драгоманових-Косачів: їх устрій та культура. – Київ : Темпора, 2013. – 656 с.
320. *Скупейко Л.* Апологія особистості: статті про Лесю Українку. – Київ : Фенікс, 2015. – 240 с.
321. *Скупейко Л.* Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – Київ : Фенікс, 2006. – 416 с.
322. *Скупейко Л.* Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 ; 10.01.06. – Київ, 2009. – 40 с.
323. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. / *упор. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
324. *Соловей Е.* Українська філософська лірика : навч. посіб. із спецкурсу. – Київ : Юніверс, 1999. – 368 с. – (Трансформація гуманіт. Освіти в Україні).
325. Спогади про Лесю Українку / *упор. і комент. Т. Скрипка.* – Київ : Темпора, 2017. – Т. І. – 368 с.
326. Спогади про Лесю Українку. – вид. 2-ге, доп. / *упор. і комент. А. Костенко.* – Київ : Дніпро, 1971. – 483 с.
327. *Сріблянський М.* Апотеоза примітивної культури // Українська хата. – 1912. – № 6. – С. 345–361.
328. *Сріблянський М.* Боротьба за індивідуальність // Українська хата. – 1912. – № 2. – С. 96–108 ; № 3–4. – С. 170–185.
329. *Сріблянський М.* Літературна хвиля. (Погляд на літературу українську за р. 1912) // Українська хата. – 1913. – № 1. – С. 27–35 ; № 2. – С. 101–110.
330. *Сріблянський М.* Молода Україна // Українська хата. – 1909. – № 6. – С. 329–336.
331. *Сріблянський М.* На великім шляху // Українська хата. – 1910. – № 1. – С. 51–58.
332. *Сріблянський М.* На сучасні теми. (З літературного життя на Україні за р. 1910) // Українська хата. – 1911. – № 4. – С. 240–249.
333. *Сріблянський М.* На сучасні теми. (Національність і мистецтво) // Українська хата. – 1910. – № 11. – С. 682–689 ; № 12. – С. 732–741.
334. *Сріблянський М.* Нове слово в українській критиці // Українська хата. – 1910. – № 7–8. – С. 489–499.
335. *Сріблянський М.* Проблема культури // Українська хата. – 1912. – № 5. – С. 283–295.
336. *Ставицький О.* Леся Українка: Етапи творчого шляху. – Київ : Дніпро, 1976. – 296 с.

-
337. *Ставицький О.* Українська драматургія початку ХХ ст. – Київ : Наук. думка, 1964. – 126 с.
338. *Старицька-Черняхівська Л.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – Київ : Наук. думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка укр. літ. Новітня укр. літ.).
339. Стильові тенденції української літератури ХХ ст. : зб. наук. ст. / *ред. В. Дончик.* – Київ : ПЦ Фоліант, 2004. – 284 с.
340. *Сулима В.* Біблія і українська література : навч. посіб.. – Київ : Основа, 1998. – 400 с.
341. *Сулима М.* Михайль Семенко і О. Олесь // Слово і Час. – 2009. – № 1. – С. 24–27.
342. *Суровцова Н.* Думки та спогади про Олеся // Слово і Час. – 1990. – № 7. – С. 32–34.
343. *Суровцова Н.* Спогади. – Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1996. – 432 с.
344. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / *ред. Д. Наливайко.* – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с.
345. *Таран О.* Вираження концептів “воля” і “краса” в символах поезії Олександра Олеся // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. пр. – 2003. – Вип. Х. – С. 126–133.
346. Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах : зб. наук. праць / *упор. І. Щукіна.* – Київ : б.в., 2011. – 307 с.
347. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. – [пер. с фр. Н. Садовський]. – Москва : Наука, 1987. – 240 с.
348. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / *упор. Б. Бакула.* – [пер. з пол. С. Яковенко]. – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 531 с.
349. *Тищенко (Сірий) Ю.* З моїх зустрічей. Спогади / *упор. О. Сидоренко і Н. Сидоренко* // Пам’ять століть. – 1997. – № 6. – С. 35–100.
350. *Ткаченко Р.* Поклик Химери: декаданс в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Київ : Книга, 2010. – 136 с.
351. *Товкачевський А.* Компромінтація ідеї заступництва // Українська хата. – 1911. – № 11–12. – С. 583–589.
352. *Товкачевський А.* Куди ми прийшли? // Українська хата. – 1911. – № 11–12. – С. 567–572.
353. *Товкачевський А.* Література і наші народники // Українська хата. – 1911. – № 9. – С. 417–433.
354. *Товкачевський А.* Міркування не на часі // Українська хата. – 1911. – № 2. – С. 125–133.
355. *Товкачевський А.* Наука і життя // Українська хата. – 1910. – № 4. – С. 256–264.
356. *Товкачевський А.* Приятелі і вороги народу // Українська хата. – 1913. – № 2. – С. 120–131.

-
357. *Товкачевський А.* Проблема культури // Українська хата. – 1912. – № 1. – С. 43–54.
358. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есе. – [пер. з фр. Є. Марічев]. – Київ : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.
359. *Тойнбі Дж. А.* Дослідження історії : Т. 1–2. – [пер. з англ. В. Шовкун]. – Київ : Основи, 1995.
360. *Третьяченко Т.* Художня проза Лесі Українки: Творча історія. – Київ : Наук. думка, 1983. – 288 с.
361. *Турган О.* Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). – Київ : Б.в., 1995. – 324 с.
362. *Турган О., Гребенюк Т.* Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художня парадигми). – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.
363. *Тхорук Р.* Особливості поетики премодерністського вірша початку ХХ століття: рання лірика Олександра Олеся : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. – Київ, 1996. – 20 с.
364. *Тхорук Р.* Рання лірика О. Олеся та проблема модерністських пошуків в українській літературі // Актуальні проблеми вивчення теоретико-літературних та мовознавчих дисциплін у вищих навчальних закладах : Мат. всеукраїнської науково-практич. конф. 9–11 лист. 1996. – Рівне, 1996. – С. 108–110.
365. *Тхорук Р.* Романсна форма першої збірки Олександра Олеся // Сучасна філологія: проблеми, пошуки, знахідки. – 1995. – Вип. ІІІ. – С. 10–14.
366. *Тхорук Р.* Щирість. Віра. Ідеал (На матеріалі творчості Лесі Українки та Олександра Олеся) // Леся Українка і національна ідея : зб. наук. пр. / ред. Я. Поліщук і А. Криловець. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 1997. – С. 86–94.
367. *Українка Леся.* Драматичні твори / упор. Р. Радишевський і О. Ставицький. – Київ : Дніпро, 1989. – 761 с. – (Б-ка української класики “Дніпро”).
368. *Українка Леся.* Зібр. Тв. : У 12 т. / редкол. : Є. Шабліовський та ін. – Київ : Наук. думка, 1975–1979.
369. *Українка Леся.* Поезії. Поєми / упор. Р. Радишевський і О. Ставицький. – Київ : Дніпро, 1989. – 501 с. – (Б-ка української класики “Дніпро”).
370. *Українка Леся.* Твори. Т. 1–12. / за заг. ред. Б. Якубського. – Київ : Книгоспілка, 1927–1930.
371. *Українська хата.* Поезії. 1909–1914. / упор. В. Шевчук. – Київ : Молодь, 1990. – 265 с.
372. *Феномен Лесі Українки: літературознавчий, лінгвістичний, історіософський, філософський та педагогічний аспекти* : зб. наук. пр. / упор. І. Тарасинська. – Київ, Новоград-Волинський, Житомир, Черкаси : Б.в., 2010 – 284 с.
373. *Фещак В.* Слово про поета-лірика // О. Олесь з журбою радисть обнялась. – Київ : Веселка, 1968. – С. 3–18.

-
374. *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – Київ : Дніпро, 1991. – 270 с. – (Сер. “Укр. літ-на думка”).
375. *Франко І.* Зібр. тв. : У 50 т. / редкол. І. Басс та ін. – Київ : Наук. думка, 1976–1986.
376. *Фрейд З.* “Я” и “Оно”. Труды разных лет : Кн. 1–2. – [пер. с нем. М. Вульф, Я. Коган и др.]. – Тбилиси : Мерани, 1991.
377. *Фройд З.* Вступ до психоаналізу. – [пер. з нім. П. Таращук]. – Київ : Основи, 1998. – 709 с.
378. *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности. – [пер. с англ. Э. Телятникова, Т. Панфилова]. – Москва : Республика, 1993. – 415 с. – (Мыслители XX века).
379. *Фромм Э.* Иметь или быть? – [пер. с англ. Н. Войскунская, И. Каменкович]. – Москва : Прогресс, 1986. – 238 с.
380. *Фромм Э.* Психоанализ и этика. – [пер. с англ. Е. Жукова, Т. Панфилова и др.]. – Москва : Республика, 1993. – 415 с. – (Б-ка этической мысли).
381. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40–52.
382. *Хайдеггер М.* Бытие и время. – [пер. с нем. В. Бибихин]. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
383. *Хороб С.* На літературних теренах. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. – 410 с.
384. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ : “Плай”, 2002. – 412 с.
385. *Хропко П.* Національна енергія лірики О. Олесья // Сучасний погляд на літературу : наук. зб. – 2002. – Вип. 7. – С. 3–9.
386. *Хропко П.* Трагедія серця // Дивослово. – 1998. – № 7. – С. 48–50.
387. *Цалапова О.* Казкові образи О. Олесья як втілення концепції героя модеру кінця XIX – початку XX століття // Вісник Луганськ. нац. пед. ун-ту. Сер. : Філологічні науки. – 2004. – № 3. – С. 105–112.
388. *Цалапова О.* Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – Харків, 2011. – 20 с.
389. *Цветаева М.* Соч. : В 2-х т. / сост. и коммент А. Саакянц. – Минск : Нар. асвета, 1988.
390. *Чаадаев П.* Статьи и письма. – 2-е изд., доп. – Москва : Современник, 1989. – 623 с. – (Б-ка “Любителям российской словесности”. Из литературного наследия).
391. *Чепелик О.* Символ лебедя в поезії О. Олесья та французьких і російських символістів // Вісник Львівськ. нац. ун-ту ім. І. Франка. Сер. : “Іноземні мови”. – 2011. – Вип. 18. – С. 278–285.

392. *Чернова І.* Образ Ісуса Христа в художньому просторі О. Олеся // Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку : зб. наук. пр. присвяч. пам'яті проф. С. П. Самійленка : У 2-х ч. – Запоріжжя : Запорізький держ. ун-т, 1996. – Ч. II. – С. 170–173.

393. *Чернова І.* Міфологема долі в художньому світі О. Олеся // Слово і Час. – 1998. – № 12. – С. 19–21.

394. *Чернова І.* Міфопоетика творчості Олександра Олеся : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – Запоріжжя, 1999. – 18 с.

395. *Чикаленко Є.* Спогади (1861–1907) / передм. і прим. В. Панченка. – Київ : Темпора, 2011. – 544 с.

396. *Чикаленко Є.* Щоденник (1907–1917) / передм. і прим. Т. Осташко. – Київ : Темпора, 2011. – 480 с.

397. *Чикирисов Ю.* Перша любов О. Олеся // Літ. Україна. – 2002. – 4 лип. – С. 7.

398. *Чопик Р.* Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст. – Львів, Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 196 с.

399. “Чорна Індія” “Молодої Музи”: Антологія прози та есеїстики. / упор., літ. ред. та прим. В. Габора. – Л. : ЛА “Піраміда”, 2014. – 352 с.

400. *Шаповал М.* О. Олесь. Поезії. Книжка друга. Видавництво “Будучина” С.П.Б. 1909 р. // Українська хата. – 1909. – № 2. – С. 112–113.

401. *Шаховський С.* Леся Українка: критико-біографічний нарис. – Київ : Дніпро, 1971. – 134 с.

402. *Шерех Ю.* Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // Ю. Шерех. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : Три томи. / упор. Р. Корогодський. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. I. – С. 379–389.

403. *Шкандрій М.* В обіймах імперії: Російська та українська літератури новітньої доби. – [пер. з англ. П. Таращук]. – Київ : Факт, 2004. – 496 с.

404. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина. – Київ : Фенікс, 1992. – 168 с.

405. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление : Т. 1–2. – [пер. с нем. Ю. Айхенвальд]. – Минск : Попурри, 1999.

406. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность. – [пер. с нем. К. Свасьян]. – Москва : Эксмо, 2006. – 800 с. – (Антология мысли).

407. *Штраус Д.* Жизнь Иисуса : Кн. 1 и 2. – [пер. с нем. В. Ульрих]. – Москва : Республика, 1992. – 528 с. – (Библиотека : наука, культура, религия).

408. Щоденник М. Грушевського (1904–1910) // Київська старовина. – 1995. – № 1. – С. 10–30.

409. *Юнг К. Г.* Психологические типы. – [пер. с нем. под. общ. ред. В. Зеленского]. – Минск : ООО Попурри, 1998. – 840 с.

-
-
410. *Юнг К. Г.* Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика. – [пер. с англ. В. Менжулина]. – Киев : СИНТО, 1995. – 236 с.
411. *Юнг К. Г.* Аіон: Нариси щодо символіки самості. – [пер. з нім. К. Котюк]. – Львів : Вид-во “Астролябія”, 2016. – 432 с.
412. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме. – [пер. з нім. К. Котюк]. – Львів : Вид-во “Астролябія”, 2012. – 588 с.
413. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – Москва : Наука, 1987. – 314 с.
414. *Яковенко С.* Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – Київ : Критика, 2006. – 296. – (Сер. “Критичні студії”).
415. *Якубський Б.* Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали : зб. ст. / упор. А. Радько. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 471 с.
416. *Яременко В.* Вогненна журба поета // Олесь О. Твори. – Київ : Молодь, 1971. – С. 5–28.
417. *Яременко В.* Трагічний оптиміст: Літературний портрет Олександра Олеся. – Київ : Веселка, 2003. – 40 с. – (Урок літератури).
418. *Яросевич Л.* Леся Українка і музика. – Київ : Музична Україна, 1987. – 125 с.
419. *Ярхо Б.* Античная драма: Технология мастерства. – Москва : Высшая школа, 1990. – 144 с.
420. *Ясперс К.* Психологія світоглядів. – [пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук]. – Київ : Юніверс, 2009. – 464 с. – (Філософська думка).
421. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2013. – 379 с.
422. *Яструбецька Г.* Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? // Слово і Час. – 2006. – № 2. – С. 9–13.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Августин Аврелій 398

Аврахов Г. 56

Агеева В. 56, 134

Айхенвальд Ю. 444

Алчевська Х. 47, 53

Андрєєв Л. 226, 465

Антонич Б.-І. 8

Антонович В. 398

Антонович М. 55

Аплаксина О. 282

Арістофан 193

Бабишкін О. 54, 56

Байрон Д.-Г. 153, 193

Бальзак О. де 431

Бальмонт К. 64, 106

Барт Р. 51

Бжозовський С. 10

Беатріче (Портінарі) 289, 290, 366,
381, 387, 466

Беранже Ж.-П. де 46

Бернанос Ж. 342

Белій (Бугайов) А. 106, 304, 309,
317, 350, 354, 413, 423, 429, 468

Бичко А. 56

Біла А. 51

Білас В. 184

Білецький Л. 55

Білецький О. 25, 46, 70, 71, 76, 105

Бланшо М. 136, 139, 145, 148

Блум Г. 44, 46

Богацький П. 97

Бодлер Ш. 284

Бойко (-Блохин) Ю. 55

Брюсов В. 64, 106

Букса І. 52

Булавицька М. 52

Бунін І. 147

Бурлака Г. 57

Вайлд О. 323

Васильченко С. 47, 125

Веллек Р. 49, 50

Веретейченко І. 56

Веретельник Р. 55

Верлен П. 242

Верхратський І. 53

Винниченко В. 32, 34, 36, 38, 40,
47, 52, 58, 68, 76, 84, 94, 95, 98,
106, 115, 117, 119, 120, 126, 143,
147, 174, 201, 282, 283, 301, 302,
305, 322, 347, 348, 350, 354, 401,
415, 441, 451

Вишневіська Н. 56

Вігдорчик Н. 380

Вірченко Т. 56

Вісич О. 56

Власенко В. 52

Возняк Т. 131, 225

Вороний М. 25, 46, 47, 87, 95, 104,
106, 349, 440, 442

Габермас Ю. 6, 14

Гайдеггер М. 124, 130, 131, 198,
205, 206, 218-220, 224, 226, 315,
323, 399, 434, 450, 453, 461, 462
Гайне Г. 153, 164, 197, 235, 247,
301, 418

Галета О. 56

Галіп Т. 86

Гауптман Г. 153, 404

Гейзінга Й. 468

Гельдерлін Ф. 124, 131, 315

Гирич І. 52

Гнатишак М. 54

Гнатюк В. 91

Гнатюк Н. 282

Гоголь М. 174

Гозенпуд А. 56

Голобородько К. 57

Голомб Л. 57

Голубєва (Кандиба) М. 62, 81, 114

Горацій 211, 298

Горболіс Л. 57

Горький М. 308

Грабович Г. 11, 15-17, 45

Грабовський П. 47

Грекова (Кандиба) Г. 61

Григор'єв Г. 308
Грицак Я. 52
Грицько Григоренко (Судов-
щикова О.) 62
Грінченко Б. 26, 28, 31, 76, 77
Грушевський М. 47, 54, 67, 68, 101,
113, 116, 228, 229, 252, 317, 404
Гуменюк В. 52, 56
Гундорова Т. 5, 6, 8, 9, 16, 23, 56
Гюго В. 63, 194, 465

Гадамер Г.-Г. 20, 148, 274, 275, 444
Гамбарашвілі Н. 257, 288
Гамсун К. 315
Гауф В. 460
Геник-Березовська З. 55
Гете Й.-В. 235, 236, 239, 240

Д' Анунціо Г. 152
д' Арк Ж. 366, 370, 466
Данилишин Д. 184
Данте А. 46, 218, 261, 288, 289,
381, 387, 466
Дараган Ю. 115, 229
Дашкевич Я. 52
Демська-Будзуляк Л. 56
Демченко І. 52
Дем'янівська Л. 51, 57
Денисюк І. 51, 56, 57, 249
Державин В. 55
Деркач М. 52, 56
Дзюба І. 56
Донцов Д. 54, 194
Дорошкевич Ол. 72
Дорошко Л. 40
Драгоманов М. 62, 63, 96, 194-
197, 198, 315, 398, 399
Драй-Хмара М. 54, 407
Драч І. 55
Дунай П. 57

Евріпід 465
Еліаде М. 325, 461
Еліот Т. С. 147, 405, 406
Емерсон Р.-В. 144, 208
Есхіл 356, 359

Євшан (Федюшка) М. 10, 21, 22,
30, 34, 35, 37, 38, 44, 45, 53, 94, 95,
98, 106, 118, 305, 306, 323, 326,
328, 330, 344, 414-416, 437, 438
Скельчик С. 52
Єлпатієвський С. 77, 78
Єфремов С. 15, 25, 27, 28, 36, 53,
54, 67, 71, 73, 98, 101, 162, 175,
176, 190, 200, 228, 229, 438, 451

Жан-Поль (Й.-П. Ріхтер) 155, 156,
213, 231, 404, 457
Жирмунський В. 48
Жулинський М. 51, 57
Журавська І. 56
Журлива Олена (Котова О.) 391,
414, 424, 430, 432

Забужко О. 52, 56, 159, 271, 290, 295
Завалій Л. 57
Задеснянський Р. 55
Залеська-Онишкевич Л. 52, 56
Зборовська Н. 9, 56, 371, 378
Зверев А. 208
Зеров М. 54, 65, 70, 74, 84, 123,
151, 157, 159, 197, 198, 210, 233,
298, 314, 407, 408, 442
Зілінський О. 55, 107
Зіммель Г. 42, 43, 442
Златогорська Л. 52
Золя Е. 226, 352, 364, 373, 380
Зьомек Є. 38, 46-48, 49

Ібсен Г. 308, 315, 352, 404
Ільницький М. 52
Ільницький О. 11, 52
Іммерман К. 419
Іщук-Пазуняк Н. 55

Калениченко Н. 52
Камінчук О. 57, 107
Камю А. 343
Кам'янець В. 219
Кандиба І. 60
Кандиба О. (мол.) 290
Кант І. 215

- Каразін В. 52
Кармазіна М. 56
Карманський П. 8, 47, 88, 91, 117, 118, 121, 122, 438, 440
Карпенко-Карий (Тобілевич) І. 26
Касперський Е. 18, 19
Касьянов Г. 52
Качуровський І. 55
Квітка К. 78, 85-88, 90, 97, 98, 111, 147, 282, 288, 400-402, 407
Квітка-Основ'яненко Г. 25
Кирилюк С. 52
Кіплінг Р. 448
Кобилянська О. 9, 15, 26-28, 32, 34, 36, 38, 40, 47, 52, 58, 62, 75, 87, 89, 94-96, 98, 125, 126, 132, 174, 202, 234, 401, 415, 437, 441, 443
Кобринська Н. 53
Ковалів Ю. 52, 57, 440
Ковальчук О. 52
Кодак М. 57, 247, 455, 458
Козлов І. 63
Колесса Ф. 54, 79
Колошук Н. 57
Комарова М. 361
Кониський О. 192
Кононович Л. 136
Конончук Т. 57
Корбич Г. 52
Королева Н. 114-117, 121, 126, 281, 282, 299, 300
Короленко В. 77
Королів-Старий В. 80
Косач Мик. 113
Косач М. (Михайло Обачний) 62
Косач О. (Олена Пчілка) 62, 63, 88, 95, 104, 110, 113, 282, 288, 434
Косач Ю. 436
Косач-Борисова І. 55, 113
Косач-Кривинюк О. (Олеся Зірка) 55, 62, 63, 75, 88, 95, 111, 113, 282
Косач (Тесленко-Приходько) О. 144
Косач-Шимановська О. 113
Костенко А. 56
Костенко Л. 159
Костецький І. 37
Костюк Г. 52, 55
Котляревський І. 67, 68, 158, 435
Котюк К. 385
Коць М. 61
Коцюбинська (Дейша) В. 282
Коцюбинський М. 8, 9, 15, 23-26, 32, 34, 36, 40, 46, 47, 52, 58, 60, 65, 76, 82, 84, 88, 91, 92, 94, 95, 98, 108, 109, 111, 119, 125, 126, 174, 282, 400, 401, 407, 415, 430, 437, 441, 443, 469
Кочерга С. 52, 57
Кочур Г. 235, 236
Крафт-Ебінг Р. 380
Кривинюк М. 69, 282
Крижанівський С. 55
Криловець А. 52, 56
Кримський А. 9, 47, 52, 58, 75, 119, 126, 401, 402, 441
Кропивницький М. 306, 348
Крушельницький А. 53
Кудрявцев М. 57
Кузнецов Ю. 52
Кузякіна Н. 56
Кулаков П. 78
Кулінська Л. 56
Куліш М. 336
Куліш П. 126, 135
Курашова В. 56
Курбас Л. 347-349, 354, 357, 378, 392, 469
Кухар Р. В. 55

Лавріненко Ю. 55
Ламартін А. Де 75
Ласло-Куцюк М. 55
Левченко Г. 52, 57
Леонтович В. 82
Леопарді Дж. 211
Лепкий Б. 28, 47, 174
Лермонтов М. 153, 247
Липа І. 68
Липа Ю. 115
Лисенко Н. 57
Лисяк-Рудницький І. 9, 12, 17, 18, 25, 52

Лозинський М. 53
Лонгфелло Г. 147, 460
Лосев А. 291
Лотман Ю. 48, 51
Лотоцький О. 84
Луцький О. (Люнатик) 26, 27, 87-
89, 120, 438
Лучицький І. 77, 79
Лятуринська О. 229

Маковей О. 53
Маланюк Є. 54, 115, 435, 436, 457
Малларме С. 136
Малютіна Н. 56, 57, 377
Мамонтов Я. 468
Мандельштам О. 298
Маркевич Г. 13, 14
Марко Вовчок (Вілінська М.) 62
Мартович Л. 47
Масенко Л. 56
Матусяк А. 27, 39, 46, 52
Махничев О. 140
Мейзерська Т. 52, 56
Мельничук Я. 52
Мержинський С. 137, 253, 257,
258, 261, 271, 274, 287, 288, 291,
293
Метерлінк М. 106, 118, 308, 315,
319, 349, 404, 416
Мирний (Рудченко) П. 24, 26, 91,
94, 103, 140, 161, 264, 437
Михайлов А. 156
Михида С. 52, 57
Міллер А. 52
Мірошніченко Л. 56, 109, 110,
257
Моклиця М. 8, 9, 36, 52, 57, 310
Монтень М. 205
Моренець В. 10, 16
Мороз Л. 52, 57
Мороз М. 56
Мосендз Л. 115
Мосешвілі Г. 284
Мукаржовський Я. 45
Мур Т. 188
Мюссе А. 153

Надсон С. 153
Неврлий М. 52, 55, 107, 153, 158,
467
Негрі А. 152, 233
Ненадкевич Є. 54
Нечуй-Левицький І. 94, 437, 459
Некрасов Н. 63
Нич Р. 41, 42
Нікітін І. 63
Ніковський А. (Ан. Василько) 53,
82, 321, 337, 407
Ніцше Ф. 44, 93, 96, 225, 315
Новаліс (Ф. фон Гарденберг) 140

Овідій 209, 211, 232
Оглоблин О. 55
Огнева О. 56
Огоновський О. 53
Одарченко П. 55
Олійник О. 57
Ольжич (Кандиба) О. 62, 184,
185, 229, 288, 436
Орест (Зеров) М. 217
Ортега-і-Гасет Х. 340, 342, 343
Ошероф С. 211

Павлик М. 53
Павличко С. 6-10, 16, 56, 104, 107
Павлишин М. 36
Панченко В. 52
Пархомик Р. 52, 57
Паскаль Б. 217, 219, 228, 238, 239,
276, 346, 364, 397, 432
Пастернак Б. 452, 464
Пачовський В. 440
Перепадя А. 55, 205, 217
Перетц В. 53
Петров Г. 52, 55
Петров (Домонтович) В. 54, 72,
106, 107, 152, 153, 157, 158, 199,
210, 232, 233, 441, 442, 456, 457
Песочин О. 64
Піхманець Р. 9, 52
Платон 261, 291, 295, 429, 444
Плохій С. 52
Плужник Є. 8

- Плющ О. 47
По Е.-А. 260, 263, 291
Погребенник В. 57
Поліщук Я. 8, 9, 57
Прохасько Ю. 124
Пруст М. 470
Пушкін А. 153
- Радишевський Р. 55, 57, 241*
Радченко П. 68
Расін Ж. 51
Рильський М. 54, 76, 86, 117, 157
Рисак О. 52, 56, 57
Рільке Р.-М. 124, 220
Рогов В. 260
Романенчук Б. 55
Романов С. 242, 273, 304, 339, 386, 400, 402
Рубчак Б. 92, 107, 162, 444
Рудик Р. 57, 80
Рудницький М. 90, 91, 118, 140, 147, 151, 161, 263, 264
Рудницький Я. 55
Ружмон Д. де 256, 257, 280, 281, 283, 285, 291
Русова С. 53, 54, 401, 404, 405
- Садівничий В. 52
Садовський М. 408
Садовський Н. 208
Самійленко В. (Сивенький) 46, 47, 65, 99, 125, 192, 251, 468
Сантаяна Д. 140, 143, 144, 223, 224, 249, 250, 261, 263, 276, 295, 296, 327, 420, 421
Сапожникова Г. 52
Сапфо 386
Сахно В. 340, 342
Свадковська (Кандиба) В. 67, 78, 268, 282, 286-290, 424, 430, 432
Свербілова Т. 377
Свідзинський В. 8
Святовець В. 56
Семенко М. 35, 157
Семків Р. 44
Серафимович О. 77
- Сервантес М. де Сааведра 463
Середа А. 297
Сімович В. 54, 69, 85, 86
Скиталець С. 77
Скорина Л. 377
Скоропадський П. 116
Скрипка (Борисюк) Т. 52, 57
Скупейко Л. 39, 40, 52, 403
Славинський М. 247, 257, 288
Словенко О. 419
Смірнов В. 111
Соловей Е. 48, 193
Сосюра В. 117, 158
Софокл 356
Сріблянський (Шаповал) М. 21, 30-32, 35, 38, 53, 93-95, 97, 98, 105, 313, 337, 438, 439
Ставицький О. 56, 241
Старицький М. 46, 90, 126, 153
Старицька-Черняхівська Л. 47, 53, 58, 81, 111, 126, 153, 303-305, 309, 386, 400, 408, 441
Стебницький П. 66, 68, 73, 74, 83, 84, 163, 164, 182, 404, 408
Стендаль (А. Бейль) 456, 466
Степаненко О. 80, 82
Стефаник В. 9, 15, 25, 26, 28, 34, 36, 40, 47, 52, 58, 60, 81, 89, 91, 98, 119, 126, 143, 167, 174, 318, 356, 401, 415, 437, 441, 460
Стефанович О. 229
Стешенко І. 46, 99
Струк Д. 11
Стус В. 159, 299
Сулима М. 57
Сумцов М. 53
Суровцова Н. 73, 103
- Тарасюк Я. 257
Тарнавський М. 11
Теліга О. 436
Тертуліан 326
Тесленко А. 47, 125, 174
Тичина П. 8, 113, 157
Тищенко (Сірий) Ю. 80, 82, 277, 286, 287

Гіртеї 70, 164, 193, 447
Ткаченко О. 52
Ткаченко Р. 52
Ткаченко Т. 57
Товкачевський А. 53, 97
Тойнбі Дж. А. 12
Тракль Г. 219
Треньов К. 64
Третьяченко Т. 56
Турган О. 52, 56
Тхорук Р. 57, 107, 165

Уліцька Д. 50

Фабіанова М. 290, 424
Фешовець О. 155
Фешак В. 55
Фет А. 63
Филипович П. 54, 69, 70, 123, 153, 161, 229, 230, 264, 467
Філянський М. 46, 47, 91, 95, 106
Франко І. 9, 15, 26-28, 31, 34, 48, 53, 86-92, 94, 109, 125, 128, 130, 142, 143, 146, 150, 151, 161, 163, 164, 234, 318, 350, 351, 402, 437, 438
Фріш М. 467
Фройд З. 356, 378
Фром Е. 464
Фуко М. 14

Харитоненко П. 65
Хвильовий (Фітільов) М. 91, 140, 161, 264, 280, 336
Хома О. 217
Хороб С. 10, 39
Хороманський Б. 114
Хоткевич Г. 47, 318
Хропко П. 57

Цалапова О. 57
Цветаєва М. 59
Цеглинський Г. 53

Чаадаєв П. 167, 178, 179

Чарнецький С. 53
Черемшина (Семанюк) М. 47, 174
Черкасенко В. 116
Черкасенко С. 47, 52, 53, 71, 76, 417
Чернова І. 57, 420
Чернявський М. 23, 24, 111, 153
Чехов А. 167
Чижевський Д. 17, 41
Чикаленко Є. 12, 79, 80-82, 92, 100-102, 104, 184, 185, 301, 302, 343
Чопик Р. 52
Чупринка Г. 8, 44, 47, 94, 95, 106, 440

Шарден Тейяр де П. 208, 230, 231
Шаховський С. 56
Шевченко Т. 25, 32-35, 63, 66, 85, 94, 122, 125, 134, 153, 163, 166, 171, 190, 209, 219, 258, 333, 443, 458,
Шевчук В. 52
Шекспір В. 391, 397, 463
Шеллі П. Б. 153
Шкандрій М. 52
Школа В. 52
Шлегель А. 197
Шопенгавр А. 153, 351, 396, 445, 446, 464
Шпенглер О. 12
Шпильова Н. 50
Шумило Н. 52

Юнг К. Г. 136, 266, 327, 384, 385, 388, 416

Якобсон Р. 48
Яковенко С. 10, 11, 14, 16, 18, 19, 38, 39, 42, 50
Якубський Б. 54
Яременко В. 55, 57
Ясперс К. 45, 287, 434
Яструбецька Г. 52
Яусс Г. 42
Яцків М. 9, 28, 47, 52, 88

Наукове видання

Романов Сергій Миколайович

**ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ:
НА ПОРУБІЖЖІ
ЧАСІВ, СВІТІВ, ІДЕНТИЧНОСТЕЙ**

Монографія

Друкується в авторській редакції
Технічний редактор *А. Косенко*

Підписано до друку 14.07.2017 р.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Обсяг 29,06 ум. друк. арк., 28,52 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 145. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.